MALEN UND ZEICHNEN

MALEN UND ZEICHNEN

2

337-672

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 13

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 13

ÖLMALEREI

Die Kraft leuchtender Farben 337
Nebeneinander von Farben 339

IM ATELIER

Rowland Hilder 340

PASTELL

Schraffieren und Pointillieren 346
Punkt für Punkt 348

SKIZZEN UND STUDIEN

Fließende Formen 350

SEHEN UND VERSTEHEN

Wo viel Licht ist . . . 352
Reflexionen 354

BLEISTIFT

Portraits aus Linien und Tonflächen 356
Übung: Blonde Frau 358

AQUARELL

Mißgeschicke sind keine Unglücksfälle 362
Übung: Tauben 364

MATERIALKUNDE

Zeichentusche Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

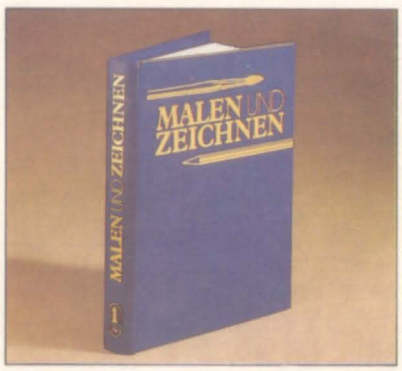
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 354, 355 Tom Hill; 337 Wendon Blake; 340–345 Rowland Hilder; 347 Alfred Werner; 349 Elizabeth Leonard; 350, 351 Jane Corsellis; 353 George Shook, Georg Witt; 356 Douglas R. Graves; 363 Philip Jamison; 364 Zoltan Szabo
Bildmaterial auf den Seiten 339, 357–361 m. frdl. Gen. d. Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Die Kraft leuchtender Farben

Wenn Sie die Intensität Ihrer Farben gezielt beeinflussen, können Sie Ihren Bildern mit geschickt gesetzten Akzenten leuchtende Ausstrahlung verleihen.

Beim Umgang mit Ölfarben haben Sie bestimmt schon bemerkt, wie wichtig es ist, die Intensität einer Farbe verändern zu können. Direkt aus der Tube sind die Farben kaum zu verwenden, weil sie häufig entweder zu leuchtend oder gar zu stumpf für den Farbton sind, der gerade angemessen wäre.

Glücklicherweise gibt es gleich zwei Methoden, die Leuchtkraft von Farben zu verändern. Entweder mischt man eine kleine Menge einer anderen Farbe hinzu, die die Leuchtkraft verstärkt beziehungsweise vermindert, oder man umgibt die Farbe auf der Leinwand mit Farbtönen, die sie kräftiger oder trüber erscheinen lassen. Mit beiden Methoden können Sie sehr fein nuancierte Ergebnisse erzielen. Es bleibt weitgehend Ihnen überlassen, welche Möglichkeit Sie nutzen. Kennen und beherrschen sollten Sie allerdings beide, um wirklich jedem Motiv gerecht werden zu können.

Gut gemischt

Um die Intensität einer bestimmten Farbe durch Mischung zu steigern, fügt man eine kleine Menge einer leuchtenderen, aber verwandten Farbe hinzu.

Nehmen wir als Beispiel die Rottöne Ihrer Palette. Mischen Sie ein wenig Kadmiumrot hell mit Alizarin-Krapplack, und schon erhalten Sie ein lebendiger wirkendes Krapplackrot. Auf die gleiche Weise können Sie mit Alizarin-Krapplack ein weniger intensives Rot wie Indischrot kräftiger machen.

Wenn Sie die Töne der Farben, die Sie benutzen möchten, auf Ihrer Palette nach dem Grad ihrer Intensität anordnen, also etwa die verschiedenen Rottöne von Kadmiumrot hell über Alizarin-Krapplack bis Indischrot, dann haben Sie die verwandten Farben, von leuchtend bis stumpf, immer mischbereit zur Hand.

Leicht können Sie nun Ihr theoretisches Wissen in die Praxis umsetzen: Zum Intensivieren einer Farbe nehmen Sie einfach die nächst kräftigere des gleichen Farbtons. Um eine Farbe zu dämpfen, wird eine kleine Menge des nächsten, weniger intensiven Tons hinzugemischt.

Um das richtige Mengenverhältnis sicher zu treffen, das zum ge-

Ausschnitt aus: „Hügellandschaft von Shinnecock" von William Merrit Chase, etwa 1885, Öl auf Leinwand, (100 cm x 87 cm). Diese schöne Landschaft ist ein gutes Beispiel, um zu zeigen, daß Farben nicht nur sorgfältig gemischt, sondern auch sehr überlegt plaziert werden müssen. Der Künstler hat ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den Farben im Vordergrund geschaffen, indem er Umbranatur und Weiß zu den an anderen Stellen leuchtenderen Rotbrauntönen hinzufügte.

wünschten Resultat führt, ist natürlich etwas Übung nötig. Sie können das Dämpfen einer Farbe an Gelb ausprobieren, wenn Sie Kadmiumgelb mit Lichter Ocker mischen (B).

Farben kann man auch sehr gut dämpfen, indem man ihnen eine kleine Menge Komplementärfarbe hinzufügt (G, H, I).

Komplementärfarben mischen

Wenn es darauf ankommt, den Helligkeitswert der Originalfarbe zu erhalten, sollten Sie eine Komplementärfarbe von gleicher Helligkeit hinzumischen. So ist beispielsweise Chromoxidgrün feurig ideal zum Abtönen von Alizarin-Krapplack. Ebenso sollte man im Auge behalten, daß die Komplementärfarbe die Farbtemperatur der Mischung beeinflußt. Experimentieren Sie einmal mit Alizarin-Krapplack und Emerald- oder Schweinfurtergrün, und beobachten Sie dabei, wie sich die Mischung aufhellt, das Rot jedoch abkühlt. In unseren Beispielen passen nur bei H die Farben in ihrem Helligkeitswert zusammen.

Mit Weiß regulieren

Die Wirkung von Weiß in Mischungen ist sehr unterschiedlich. Jedoch gewinnen alle Farben von starker Färbekraft, zum Beispiel Chromoxidgrün feurig, Alizarin-Krapplack, Ultramarin (E) und Preußischblau, an Leuchtkraft, wenn man sie mit Weiß mischt. Je mehr Weiß man diesen Farben hinzufügt, desto stärker nehmen sie an Leuchtkraft zu, und zwar solange, bis sie ihren Höhepunkt an Brillanz erreichen. Gibt man transparenten Farben Weiß hinzu, werden sie kälter, aber mit einer kleinen Menge Kadmiumgelb können Sie diesen Effekt wieder ausgleichen.

Die meisten Rot- und Gelbtöne verlieren durch Zugabe von Weiß an Intensität (A, C). Lichter Ocker verliert sogar seine ganze Leuchtkraft, behält aber seinen Helligkeitswert. Die Siena- und Umbratöne werden nicht nur gedämpft, sondern verwandeln sich in neutrale Grau- und Brauntöne. Gelegentlich ergibt die Zugabe von Weiß auch ganz unerwartete Resultate; schauen Sie sich dazu das Beispiel C an: Das Rot wird zwar heller, aber eine wahrnehmbare Veränderung der Farbintensität erfolgt nicht.

Kadmiumgelb
. . . mit Weiß

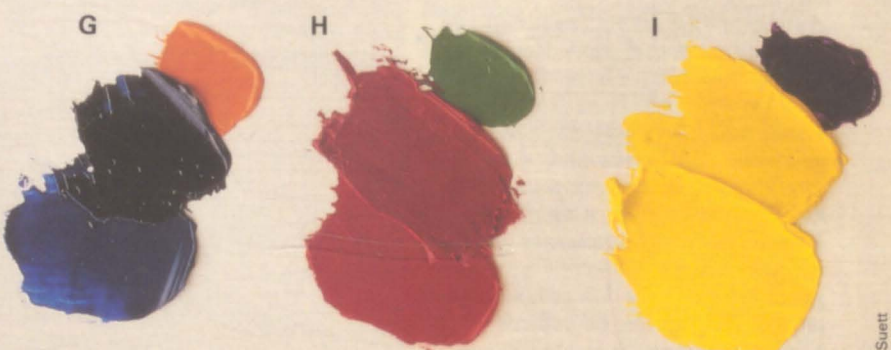
. . . mit Lichter Ocker natur

Kadmiumrot
. . . mit Weiß

. . . mit Lichter Ocker gebrannt

Ultramarin
. . . mit Weiß

. . . mit Cölinblau



Ultramarin/
Kadmiumorange

Kadmiumrot/
Chromgrün

Kadmiumgelb/
Echtviolett

John Suett

Nebeneinander von Farben

Die andere Möglichkeit, Farben leuchtender oder stumpfer erscheinen zu lassen, liegt in der sorgfältigen Auswahl auf der Leinwand nebeneinanderliegender Farben.

Damit eine Farbe auf der Leinwand mehr Leuchtkraft erhält, umgibt man sie mit komplementären oder neutralen Farben; um sie zu dämpfen, benutzt man im Farbkreis benachbarte Farben. Wirkt Ihnen ein Objekt auf der Leinwand zu kräftig oder zu stumpf, können Sie also durchaus noch korrigieren.

Unsere einfachen Herbstlandschaften verdeutlichen die Möglichkeiten einer nachträglichen Farbkorrektur sehr deutlich. Die Töne des Herbstbaumes wurden in allen drei Beispielen mit Mischungen aus Kadmiumgelb hell, Kadmiumrot hell und Siena gebrannt gemalt.

A. Komplementärer Hintergrund

In diesem Beispiel wirkt der rotorangefarbene Baum besonders intensiv, weil er von den komplementären Grün- und Blautönen der Bäume im Hintergrund und des Himmels umgeben ist. Da einige Orange- und Grüntöne zudem die gleiche Helligkeit besitzen, steigern sie sich zu höchster Leuchtkraft.

B. Hintergrund mit verwandten Farben

Hier wirkt das herbstliche Laub des Baumes schon weit weniger intensiv, weil er von verwandten Rot- und Brauntönen umgeben ist, darunter auch einige kühlere Farbflächen, die zu den feurigen Herbstfarben einen Kontrast bilden, sie aber dennoch in den Hintergrund einbeziehen. Der blaue Himmel schafft einen Komplementärkontrast und hebt die warme Stimmung dieser Szene hervor.

C. Neutraler Hintergrund

Hier erscheint der Baum wieder leuchtender. Als einziger warmer Farbfleck und Aufmerksamkeitspunkt belebt er an diesem grauen Tag die Landschaft, während die Grün- und Brauntöne, die ihn umgeben, eher in den Hintergrund zurückfallen und den Eindruck stiller Beschaulichkeit vermitteln.

A

B

C

Rowland Hilder

Rowland Hilders Aquarell „Schnee in der Morgensonne" fasziniert durch den Gegensatz zwischen dramatischer Wolkenkomposition und beinahe beschaulicher Landschaft. Obwohl sich der Künstler seine Anregungen direkt aus der Natur holt, ist es bis zum fertigen Bild ein weiter Weg.

„Ich gehöre zu den Malern, die sich ihre Motive ‚erlaufen'", erzählt Rowland Hilder und weist auf sein Bild „Schnee in der Morgensonne". „Bis ich einige Kilometer von meinem Wohnort entfernt den Bauernhof entdeckte, der mich zu meinem Aquarell anregte, mußte ich schon ein paar Stunden in der Kälte auf mich nehmen. Doch sind die Eindrücke durch nichts zu ersetzen, die eine Landschaft auf mich macht, wenn ich mich mitten in ihr befinde: die direkte Erfahrung des Lichts zum Beispiel.

Besonders bei einer Winterlandschaft reizt es mich mehr, das Licht und die Stimmung wiederzugeben, als es auf eine realistische Darstellung aller Einzelheiten anzulegen. Meine Bilder sollen im Betrachter das Gefühl erwecken, das ich bei meinem Spaziergang empfunden habe.

Studium der Farben

Als ich mein Motiv entdeckte, lag viel Schnee, der schon zu schmelzen begonnen hatte. Auf den Scheunendächern zeichneten sich bereits dunkle, nasse Flecken ab, und die Reflexe der Sonnenstrahlen auf dem Schnee brachten ein helles, fast blendendes Licht hervor. Ich mußte mich einfach auf das Abenteuer einlassen, diese Intensität des Morgenlichts und das weite Spektrum der zart ineinanderspielenden Farben einzufangen.

FARBENWAHL

„Werde ich um Rat bei der Zusammenstellung einer Farbpalette gebeten, empfehle ich, wie die meisten Aquarellmaler, eine eher sparsame Farbwahl. Natürlich hängt mein Rat davon ab, was Sie malen wollen; ich setze zum Beispiel Farbe ein, um Harmonie zu schaffen und um eine bestimmte Stimmung zu vermitteln, und nicht so sehr, um die Farben wiederzugeben, die ich in der Natur sehe. Für ‚Schnee in der Morgensonne' benötigte ich nur Sepia, Siena, Ultramarin, Lichter Ocker gebrannt, Krapplack dunkel und Lichter Ocker natur."

„Bevor ich anfange, ein Bild zu malen, überlege ich mir, was im Mittelpunkt des Interesses stehen soll. Ich entscheide auch so früh wie möglich, was ich vernachlässigen kann. In diesem Gemälde sollte der Himmel Blickfang sein. Ich bestimmte daher zunächst, wo die Gebäude stehen müssen, um dem Himmel zu möglichst großer Wirkung zu verhelfen."

Farben stellen für mich überhaupt die größte Herausforderung dar. In der Natur können sie viel dunkler erscheinen als selbst das tiefste Schwarz der Palette und viel lichter als das reinste Weiß von Papier. Dahinter mag meine spezifische Wahrnehmung stecken, aber für meine Darstellung sind gerade persönliche Erfahrungen von äußerster Wichtigkeit. Es ist für mich eine große Hilfe, mir zunächst Klarheit darüber zu verschaffen, wie die Vielfalt der natürlichen Farben in helle und dunkle Farbwerte zu übersetzen ist.

Mein effektivstes Hilfsmittel ist dabei ein Spiegel, den ich mir selbst angefertigt habe. Ich schwärzte das Glas eines alten Bilderrahmens von der Rückseite: Wenn sich nun eine Szene im schwarzen Glas widerspiegelt, verlieren die Töne fast ihre ganze Farbigkeit, und ich kann ihre Helligkeit präzise bestimmen.

Der Entwurf

Anhand einiger Skizzen arbeitete ich zunächst die Komposition aus. Die Gebäude plazierte ich im unteren Drittel des Bildes, damit der Himmel genügend Weite bekam. Die Schattenflächen der Scheunen und Ställe führte ich mit wasserfester schwarzer Tusche aus, denn diese Flächen sollten die dunkelsten Töne meines Bildes werden.

Den Himmel, der zwei Drittel der Bildfläche ausmacht, wollte ich aus einer Skala mittlerer Töne aufbauen. Er sollte durch seine subtile Farbvariation wirken.

Ackerfurchen und Laub

Bevor ich mich dem Himmel zuwenden konnte, mußte ich die mittleren Töne der Landschaft festlegen, um Bezugspunkte zu setzen: die Ackerfurchen und die hellen Wände der Scheune, ebenso das Laub auf der rechten Seite. Ich verwendete Sepia und Siena gebrannt und variierte die Pinselstriche von ‚trockener' gelöster Farbe im Pinsel bis hin zu sehr wäßrig aufgetragener, um den verschiedenen Oberflächenstrukturen gerecht zu werden.

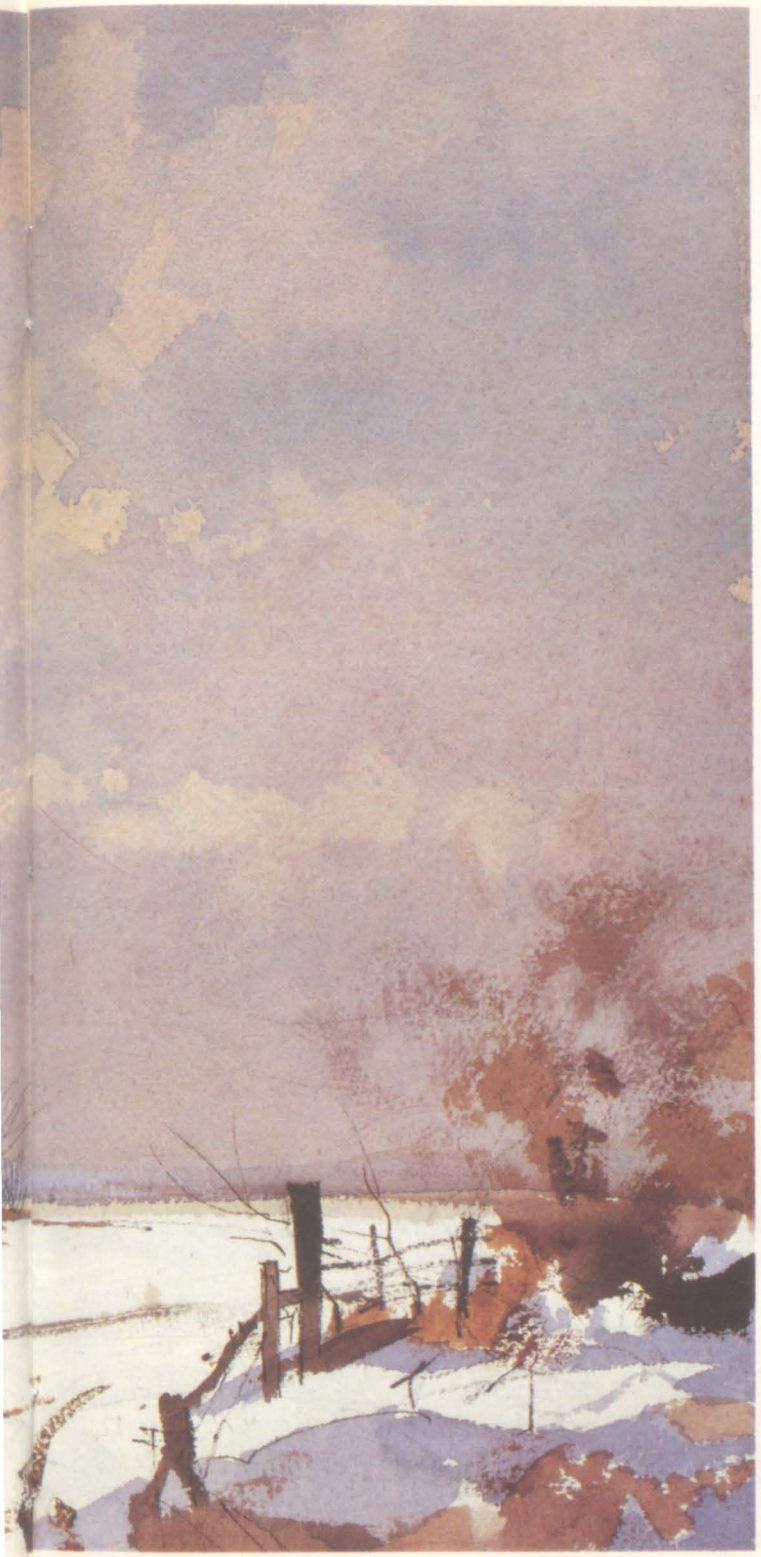
Als Untergrund für den Himmel schien mir nun eine leichte Schicht Siena gebrannt ideal, die einerseits *„Indem ich die Gebäude des Bauernhofes gegen einen Himmel von mittlerer Helligkeit setzte, erreichte ich, daß sich sowohl die dunkleren Formen der Stallwände als auch die helleren Formen der schneebedeckten Dächer deutlich absetzten. Diesen Kunstgriff, gegen einen Hintergrund zu malen, der einen mittleren Farbwert hat, haben viele Maler angewandt."*

Tip

TONWERTE ERKENNEN

„Ein nützliches Instrument, wie ich es verwende, um bei einer Szenerie die Skala der sichtbaren Farbtöne deutlich zu erkennen, können Sie sich leicht selbst bauen. Ich fertigte es mir aus einem kleinen Bilderrahmen, der nicht mehr gebraucht wurde. Die Rückseite des Glases malte ich mit schwarzer Acrylfarbe an, dann setzte ich es wieder in den Rahmen ein. Vor allem Wolken zeichnen sich auf diesem praktischen Hilfsmittel deutlich ab."

„Himmel zu malen, bietet eine gute Gelegenheit, sich in freizügigem, aber doch kontrolliertem Farbauftrag zu üben. Damit der Himmel auf diesem Bild keine trübe Farbe annahm, versuchte ich, ihn mit möglichst wenig Farbschichten zu malen, wobei ich von oben nach unten arbeitete.“



etwas vom Schimmer eines Winterhimmels hat, andererseits aber auch mit den Tönen auf der Erde harmonierte. Später trug ich als weitere Farbschicht Lampenschwarz auf – von der oberen Ecke links nach unten hin abgestuft. Eine schärfer umrissene Fläche in der Mitte deutete schon die hellste Wolke an.

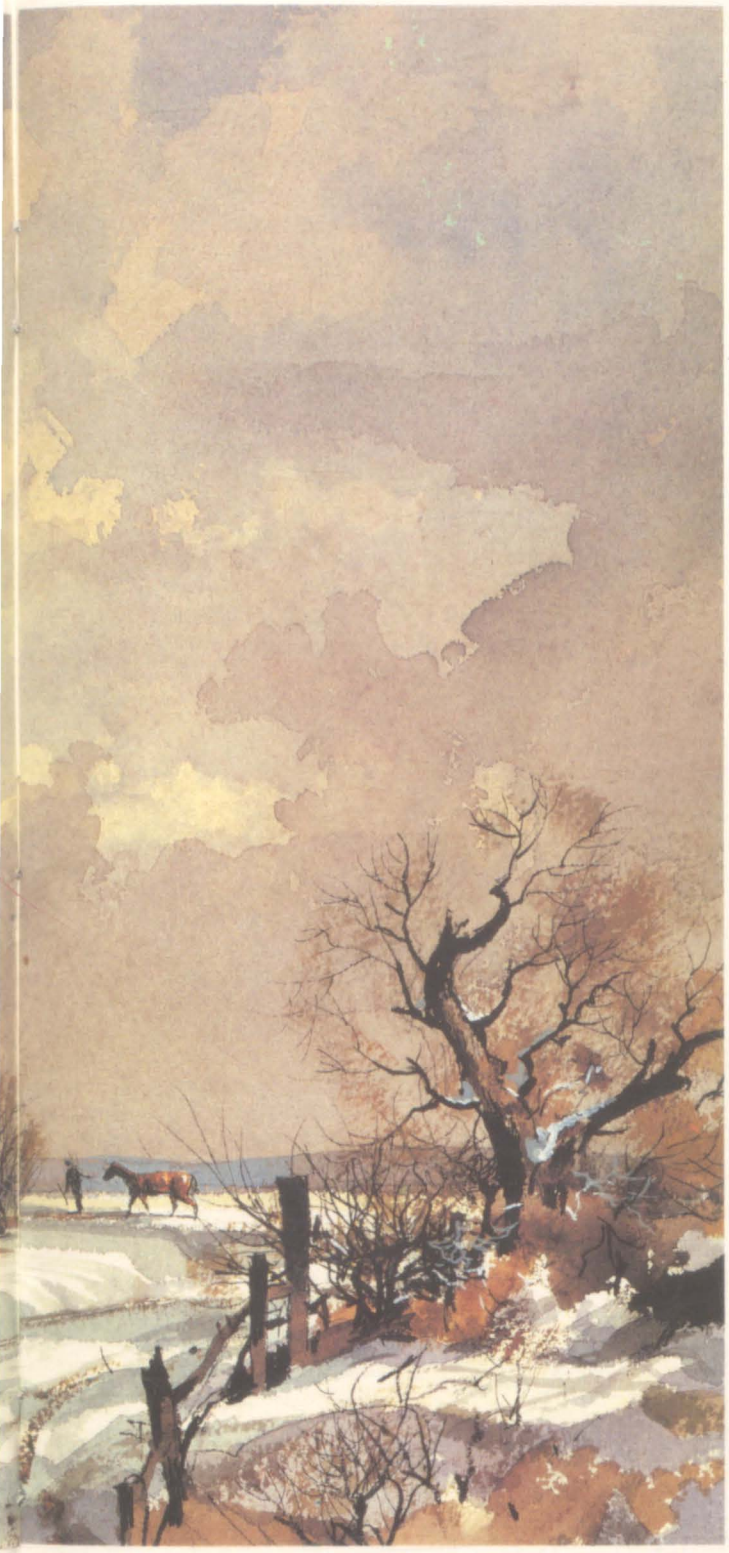
Ein Himmel pro Tag

Jetzt kam der spannendste Teil: Ich wollte endlich die Formen, Farbtöne und Farbwerte des Himmels in Angriff nehmen. Zu einem interessanten Himmel gehört immer eine Portion Mut, denn eine zu intensive Farbe wirkt sofort überzogen, und das Bild ist dann kaum noch zu retten. Ich erinnere mich, daß ich als noch ganz junger Mensch irgendwo einen Ratschlag gelesen habe, der mir sehr geholfen hat: „Malen Sie einen Himmel pro Tag." Wenn Sie aus dem Fenster sehen, wissen Sie, was ich meine. Der Himmel ist in ständiger Bewegung. Die Wolken liefern uns herrliche Schauspiele. Und das Licht: Richtung Norden wirkt der Himmel völlig anders als bei einem Blick nach Süden . . . Ich kann Ihnen daher nur raten, jeden Tag einen Himmel zu malen. Diese Übung wird sich auszahlen. Schon bald werden Sie verstehen, welche Art von Wolken sich auftürmen, wie sie das Licht einfangen, streuen und mildern. Und Sie werden die ungeheure Vielfalt der Himmelsfarben kennenlernen.

Wenige Farbschichten

In diesem Bild versuchte ich, die Grundzüge des Himmels mit möglichst wenigen Farbschichten zu malen, denn er sollte auf keinen Fall trübe wirken. Ich mischte ein gedämpftes Blau aus Ultramarin und Lichter Ocker gebrannt und arbeitete von oben nach unten. Dabei ließ ich helle Flächen für die Wolken frei und gab zum Horizont hin noch Ocker und etwas Wasser zur Mischung, um dem Himmel hier mehr Substanz zu geben. Um Abwechslung in die Form der Wolken zu bringen, verwischte ich einige harte Konturen. Die Schneeflächen im Schatten führte ich mit Ultramarin und etwas Krapplack dunkel aus – einem Ton, der mit den im Himmel vorherrschenden Farben fabelhaft harmoniert.

„Schnee in der Morgensonne", Aquarell, 38 cm x 56 cm. Das fertige Bild veranschaulicht, daß Schnee besonders leuchtend wirkt, wenn er gegen dunkle Flächen des Himmels kontrastiert. Das Gehöft verbindet effektvoll die beiden Teile miteinander.



Dunkler Himmel – leuchtender Schnee

Um die Wolken über dem Horizont drohend erscheinen zu lassen, vermischte ich Ultramarin und Lichter Ocker gebrannt mit ein bißchen Lichter Ocker natur. Dadurch entstand ein Blaugrau, das kühler war als die vorhergehende warme, rote Schicht. Bei den neuentstandenen Wolken bearbeitete ich die schärferen Konturen nicht und setzte damit ein Gegengewicht zum oberen Teil des Himmels.

Die Schattenstrukturen auf den Dächern malte ich in einer dünnen Schicht Neutraltinte – sie sollten eine weitere Verbindung zwischen dem Blau des oberen Bilddrittels und dem Vordergrund schaffen. Auf diese Weise brachte ich die warmen und kalten Farben ins Gleichgewicht, und durch den Kontrast zwischen den hellen und dunklen Farben wurde das Gemälde nun abwechslungsreich und harmonisch.

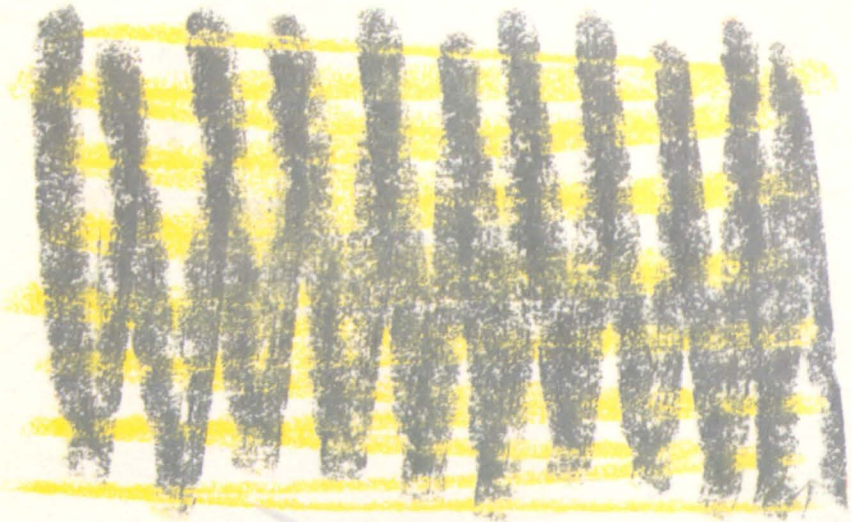
Die dunkle Wolkenwand hinter dem Bauernhof erstreckte sich den ganzen Horizont entlang und wirkte noch zu gleichmäßig. Deshalb malte ich direkt hinter den Häusern eine dunkle Schicht Ultramarin und Lichter Ocker gebrannt, gemischt mit Lichter Ocker natur, und schwächte den Ton nach links hin ab. Eine Reihe hügelartiger Wolken rückte so ein wenig in die Ferne.

Leuchtender Schnee

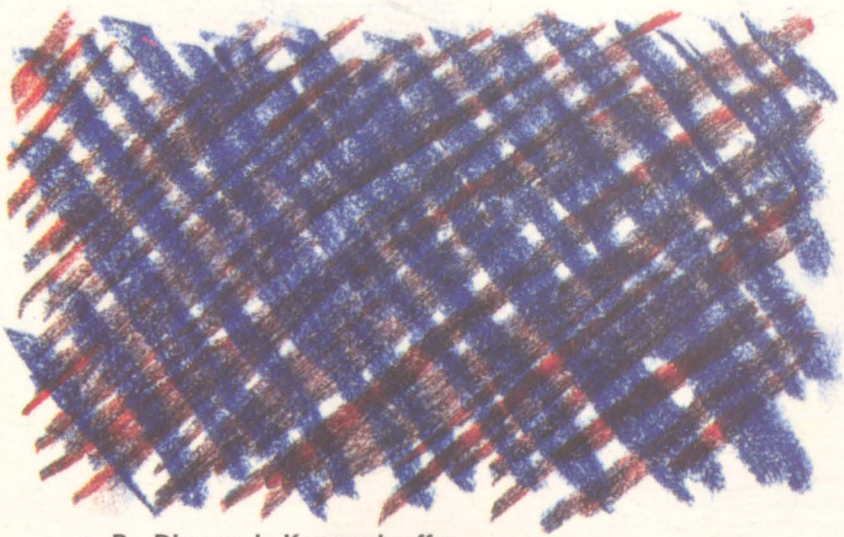
Wenn Sie das fertige Bild betrachten, gewinnen Sie den Eindruck, daß der Schnee zu leuchten scheint. Die Ursache für diesen Effekt ist der verdunkelte Himmel. Auf den Dächern leuchten die weißen Flächen wegen der benachbarten dunklen Wolken besonders stark. Die große Schneefläche im Vordergrund wirkte noch zu trist. Mit langen Schatten aus Ultramarin und Lichter Ocker gebrannt konnte ich den tiefen Stand der Morgensonne deutlich machen und verstärkte das Gewicht des Vordergrundes. Dann begann ich, die Bäume und Büsche rechts und hinter den Gebäuden so auszuführen, daß sie nicht zu stark hervortraten. Sie sollten das Bild bereichern, aber nicht beherrschen.

Der Bauer und das Pferd brachten ein wenig Leben und Bewegung in die morgendliche Stille, und ich beendete damit das Bild, ehe es anfing, zu kompliziert zu werden."

Schraffieren und Pointillieren



▲ A Senkrechte-waagerechte Kreuzschraffur



▲ B Diagonale Kreuzschraffur

▼ C Mehrschichtige Kreuzschraffur

Charles Shearer

Damit Sie Pastellkreiden noch effektvoller und kreativer einsetzen können, stellen wir Ihnen zwei Alternativen zur Verwischtechnik vor.

Optische Mischungen überlassen es dem Auge des Betrachters, Mischtöne und Schattierungen zu erfassen. Mosaikartig zusammengesetzte Farbtupfer werden aus einiger Entfernung als zusammenhängende Fläche von nur einem Mischton wahrgenommen. Auf ideale Weise nutzen Kreuzschraffuren und das Pointillieren diesen Effekt.

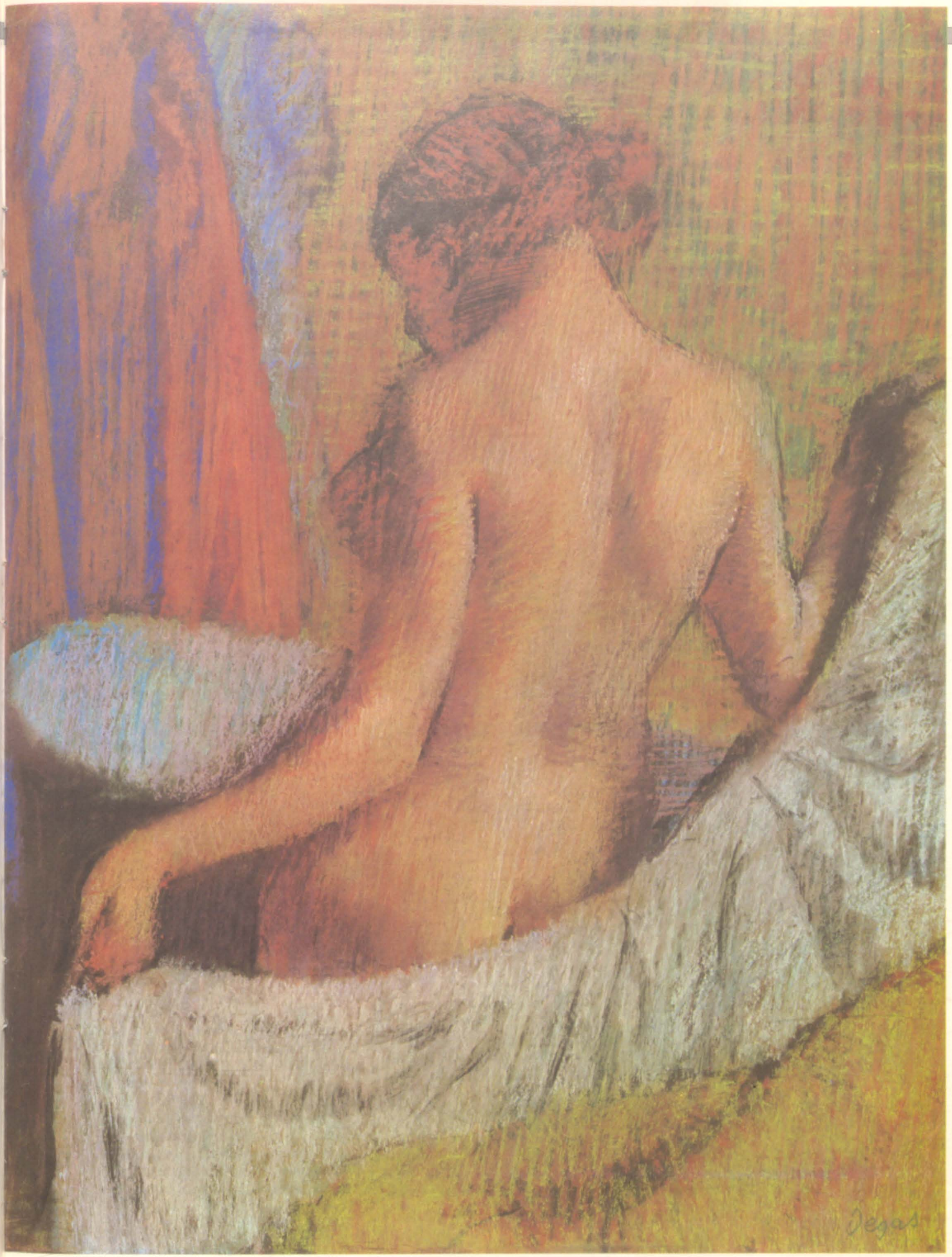
Kreuzschraffuren

Die kreuzweise Strichführung ermöglicht Ihnen wegen der nahezu unbegrenzten Variationsmöglichkeiten eine breite Palette von Tonabstufungen und Farbeindrücken. Allein durch die Wahl der Dichte, Länge und Richtung von parallel oder über Kreuz gesetzten Strichen bewirken Sie die unterschiedlichsten Effekte.

Unsere Übungen sollen Sie anregen, mit den vielfältigen Möglichkeiten der Kreuzschraffur zu experimentieren. Wählen Sie einen Pastellstift, und setzen Sie damit eine Reihe senkrechter Striche nebeneinander. Tragen Sie dann mit einem andersfarbigen Stift im rechten Winkel zur ersten Reihe eine zweite auf (A). Wenn Sie die Striche ohne abzusetzen diagonal ziehen, entsteht ein Muster, das Ähnlichkeit mit einem Korbgeflecht hat (B). Schließlich können Sie die vier Strichrichtungen miteinander kombinieren. Dabei verschmelzen die Farben stärker miteinander und ergeben neue, deckende und etwas gebrochene Farbtöne (C).

„Nach dem Bade" von Edgar Degas, 70 cm x 57 cm. Durch die kräftigen Kreuzschraffuren des Bildhintergrundes wirkt die rückwärtige Wand wie grob gewebter Stoff.

Edgar Degas ging zur leichter zu handhabenden Pastelltechnik über, weil ihn ein schweres Augenleiden dazu zwang. Er vereinfachte die Formen und verstärkte die Leuchtkraft der Farben.


Degas

Punkt für Punkt

Der Begriff „Pointillismus" leitet sich vom französischen Wort „point" (Punkt) ab. Pointillieren ist eine Stilrichtung in der Malerei, in der ungemischte Farben punktförmig dicht an dicht aufs Papier gesetzt werden. Es handelt sich im Prinzip um die gleiche Technik, die beim Vierfarbdruck angewandt wird: Alle Farben des Drucks setzen sich aus winzigen schwarzen, gelben, roten und blauen Farbpunkten unterschiedlicher Dichte zusammen. Dasselbe gilt – in vergrößertem Maßstab – für den Pointillismus. Der Pointillismus verzichtet weitgehend auf lineare Umrisse und Konturen der Gegenstände. Er gestaltet Formen und Flächen durch die gezielte Anordnung von Farbtupfen.

Mut zur Farbe

Mit Punkten und mit Tupfen können Sie wunderbar all die Farbtöne realisieren, die sonst große Schwierigkeiten bereiten. Kombinieren Sie einmal für Tönung und Textur der menschlichen Haut die Blau-, Rot-, Violett-, Gelb- und Grüntöne pointillistisch miteinander, und vergleichen Sie diese Töne mit dem etwas eintönigen, hellen Ocker.

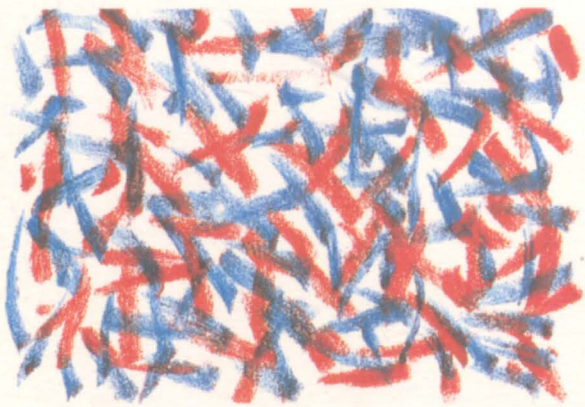
Vielleicht kommt Ihnen diese Technik zunächst noch etwas unge-

Tip

GETÖNTES PAPIER

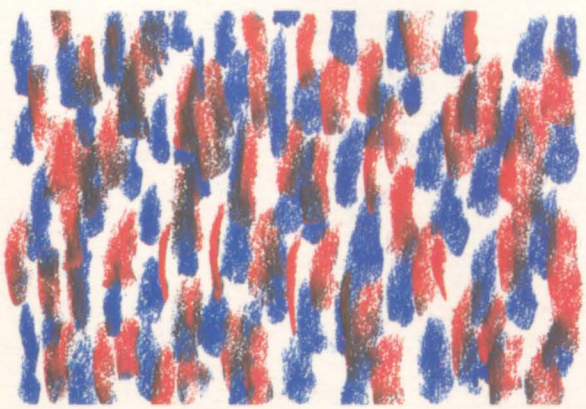
Da der Pointillismus auf dem Prinzip der optischen Mischung kleiner isolierter Punkte oder Tupfen beruht, bietet die Verwendung von getöntem Papier eine Möglichkeit, den Ausdruck der Gesamtkomposition zu beeinflussen. Wenn Sie beispielsweise Papier wählen, dessen Farbton in etwa dem Mischton Ihrer Farben entspricht, so erhält Ihr Bild durch den durchscheinenden Grundton des Papiers noch mehr Zusammenhalt.

STRICHE UND PUNKTE



Streumuster: Zwei Farben wurden in kurzen Strichen verteilt. Dabei benutzt man die Spitze des Stiftes, nicht die Seite, und zieht sie mit energischen Bewegungen übers Papier. Es geht dabei nicht darum, die Striche gleichlang zu zeichnen.

Strichmuster: Hier laufen alle Striche senkrecht und haben ungefähr die gleiche Länge. Wo Blau und Rot sich überschneiden, entsteht ein bräunlicher Ton. Die Breite der Striche kann man durch den Druck ändern, mit dem der Stift aufgesetzt wird.



Pointillieren: Der Pointillismus wurde von den impressionistischen Künstlern entwickelt. Die Muster bauen sich aus kleinen, etwa gleichgroßen, verschiedenfarbigen Tupfern auf, die sich von weitem betrachtet zu einem Farbton vermischen.

Punkt-Strich-Kombination: Hier überlagern sich kreuz und quer gesetzte Striche und Punkte verschiedener Farben. Auch die freien Papierflächen ergeben für sich genommen ein Muster. Verschiedene Auftragstechniken lassen sich kombinieren.

M. frdl. Gen. Southeast Banking Corporation, Miami, Florida

M. frdl. Gen. Southeast Banking Corporation, Miami, Florida

„Landschaft mit Eiche" von Dana Van Horn, 97 cm x 127 cm, Pastell auf hadernhaltigem Papier mit Gesso-Grundierung. Durch Auftrag in kurzen, gebogenen Strichen bekommen die Farben eine satte, durchdringend intensive Qualität.

wöhnlich und „wildwüchsig" vor, aber mit ein wenig Übung wird Ihnen schon bald eine große Anzahl unterschiedlicher Farbkombinationen gelingen, mit denen Sie nun nach Herzenslust experimentieren können. Seien Sie daher mutig! Wir geben Ihnen hier einige sehr nützliche Hinweise, mit denen wir Sie unterstützen wollen.

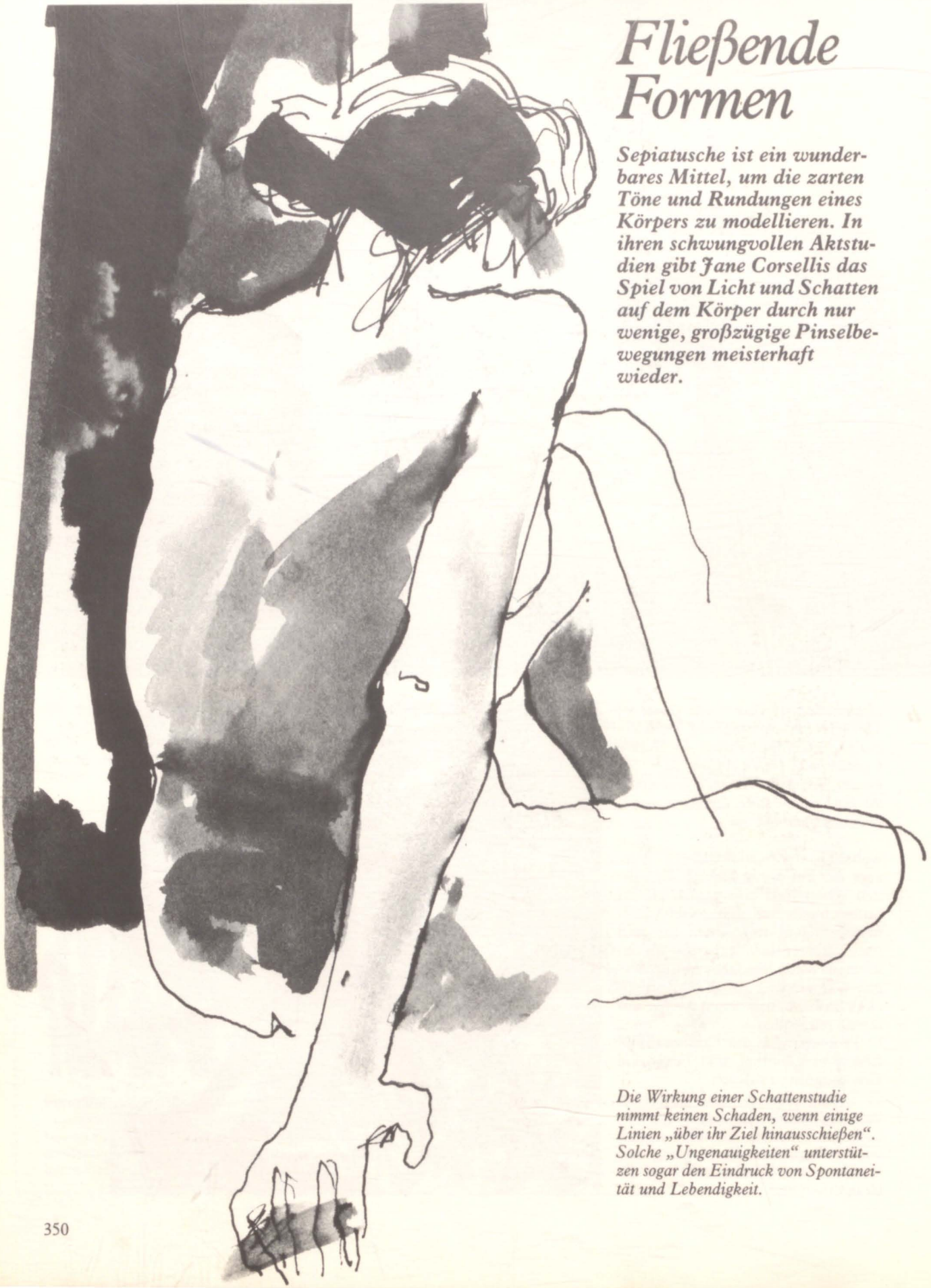
☐ Probieren Sie die Farbkombinationen erst einmal aus, bevor Sie sich endgültig festlegen.

☐ Tupfen Sie sparsam. Ergänzen können Sie später immer noch.

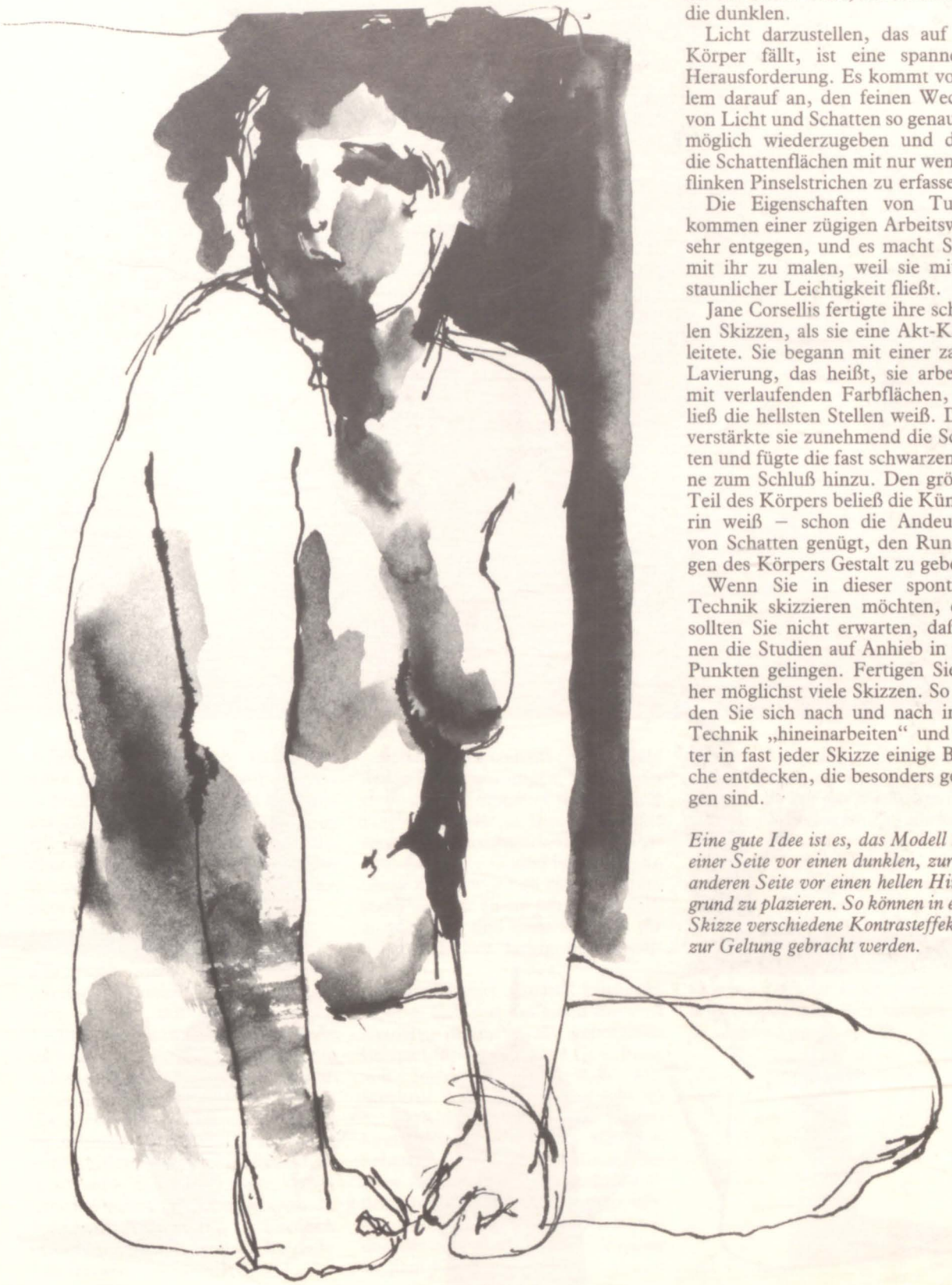
☐ Betrachten Sie Ihr Bild immer wieder aus einiger Entfernung, und konzentrieren Sie sich dabei auf die Gesamtheit und weniger auf Details.

Fließende Formen

Sepiatusche ist ein wunderbares Mittel, um die zarten Töne und Rundungen eines Körpers zu modellieren. In ihren schwungvollen Aktstudien gibt Jane Corsellis das Spiel von Licht und Schatten auf dem Körper durch nur wenige, großzügige Pinselbewegungen meisterhaft wieder.



Die Wirkung einer Schattenstudie nimmt keinen Schaden, wenn einige Linien „über ihr Ziel hinausschießen". Solche „Ungenauigkeiten" unterstützen sogar den Eindruck von Spontaneität und Lebendigkeit.



Versuchen Sie doch einmal, Ihre nächste Skizze mit Tusche anzufertigen – mit Wasser verdünnt für die zarten Töne, unverdünnt für die dunklen.

Licht darzustellen, das auf den Körper fällt, ist eine spannende Herausforderung. Es kommt vor allem darauf an, den feinen Wechsel von Licht und Schatten so genau wie möglich wiederzugeben und dabei die Schattenflächen mit nur wenigen flinken Pinselstrichen zu erfassen.

Die Eigenschaften von Tusche kommen einer zügigen Arbeitsweise sehr entgegen, und es macht Spaß, mit ihr zu malen, weil sie mit erstaunlicher Leichtigkeit fließt.

Jane Corsellis fertigte ihre schnellen Skizzen, als sie eine Akt-Klasse leitete. Sie begann mit einer zarten Lavierung, das heißt, sie arbeitete mit verlaufenden Farbflächen, und ließ die hellsten Stellen weiß. Dann verstärkte sie zunehmend die Schatten und fügte die fast schwarzen Töne zum Schluß hinzu. Den größten Teil des Körpers beließ die Künstlerin weiß – schon die Andeutung von Schatten genügt, den Rundungen des Körpers Gestalt zu geben.

Wenn Sie in dieser spontanen Technik skizzieren möchten, dann sollten Sie nicht erwarten, daß Ihnen die Studien auf Anhieb in allen Punkten gelingen. Fertigen Sie daher möglichst viele Skizzen. So werden Sie sich nach und nach in die Technik „hineinarbeiten" und später in fast jeder Skizze einige Bereiche entdecken, die besonders gelungen sind.

Eine gute Idee ist es, das Modell zu einer Seite vor einen dunklen, zur anderen Seite vor einen hellen Hintergrund zu plazieren. So können in einer Skizze verschiedene Kontrasteffekte zur Geltung gebracht werden.

Wo viel Licht ist . . .

Unabhängig davon, welche Technik oder welches Medium Sie bevorzugen: Die Beschäftigung mit der Wechselwirkung zwischen Licht und Schatten liefert neue Ideen für die Bildkomposition.

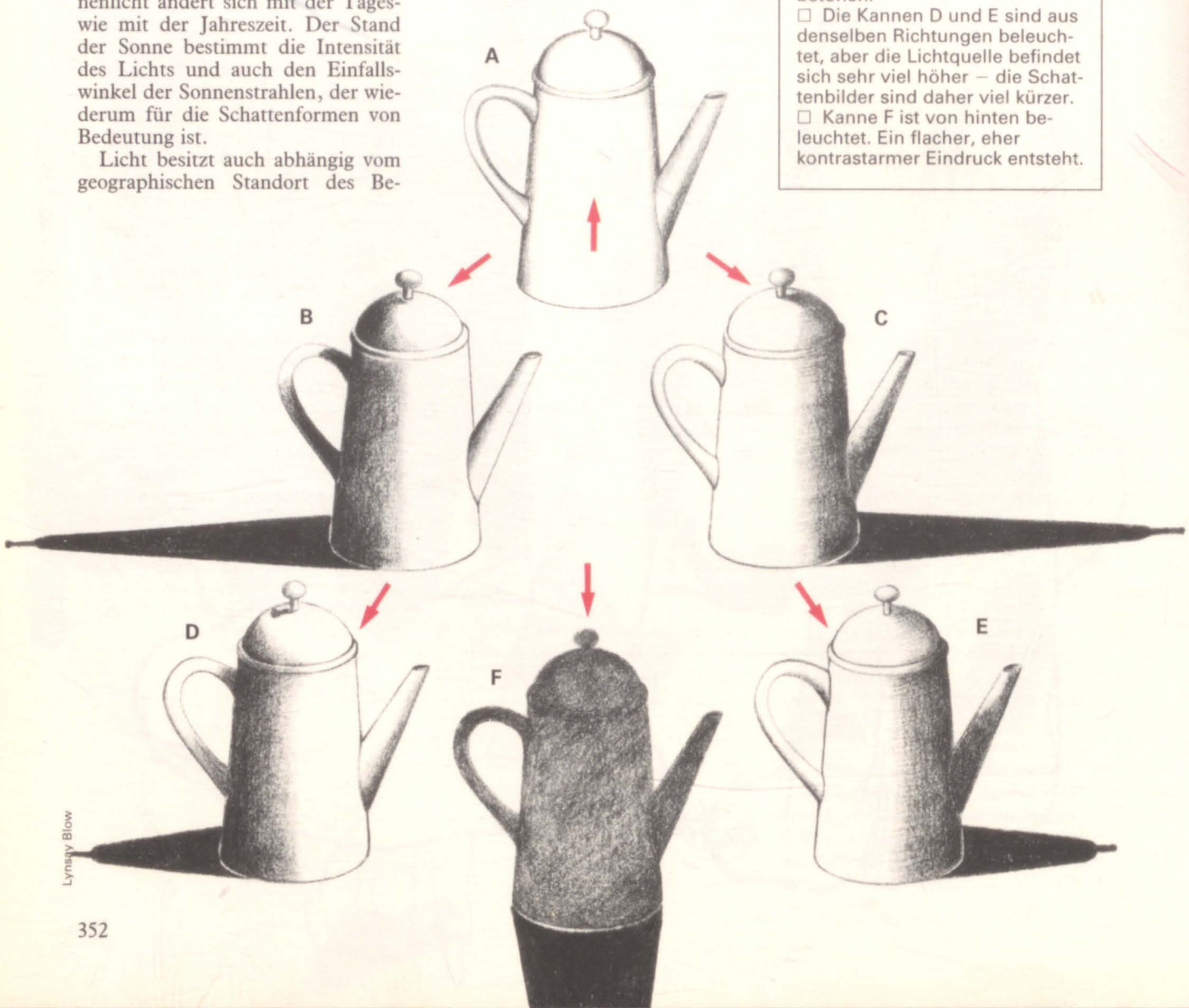
Schatten können nicht nur selbst interessante Strukturen aufweisen, sie strukturieren oftmals auch die Komposition eines Bildes. Sie erzeugen den Eindruck von Tiefe und weisen Gegenstände ihren Platz im Raum zu. Durch sie wird die Lichtquelle als ordnungsvermittelndes Element wirksam, auch wenn sie selbst im Bilde nicht zu sehen ist.

Licht kann von unterschiedlichstem Charakter sein. Jedes Licht besitzt eine eigene Qualität und nimmt darauf Einfluß, wie wir einen Gegenstand wahrnehmen. Das Sonnenlicht ändert sich mit der Tageswie mit der Jahreszeit. Der Stand der Sonne bestimmt die Intensität des Lichts und auch den Einfallswinkel der Sonnenstrahlen, der wiederum für die Schattenformen von Bedeutung ist.

Licht besitzt auch abhängig vom geographischen Standort des Betrachters unterschiedliche Qualität. In unseren Breiten ist es zum Beispiel ziemlich diffus: Es wird meist von Dunst und Wolken getrübt und fällt außerdem recht flach in die Atmosphäre ein. In tropischen Ländern ist das Licht dagegen sehr viel greller und stärker und läßt Schatten entsprechend härter und kräftiger hervortreten.

Auch künstliches Licht kann unterschiedliche Wirkung haben. Schatten scheinen bei Kerzenlicht von völlig anderem Charakter zu sein als bei elektrischem Licht.

SCHATTENWÜRFE
An der Kaffeekanne wird deutlich, wie die unterschiedliche Stellung einer Lichtquelle die Struktur von Licht und Schatten beeinflußt.
☐ Kanne A ist voll beleuchtet. Die Schatten treten an den Seiten der Kanne nur wenig in Erscheinung, der Gegenstand macht einen flachen, zweidimensionalen Eindruck.
☐ Kanne B und C sind von schräg oben angestrahlt, so daß die Schatten das Volumen betonen.
☐ Die Kannen D und E sind aus denselben Richtungen beleuchtet, aber die Lichtquelle befindet sich sehr viel höher – die Schattenbilder sind daher viel kürzer.
☐ Kanne F ist von hinten beleuchtet. Ein flacher, eher kontrastarmer Eindruck entsteht.



Lynsay Blow

Schon eine schwächere Glühbirne kann einer Szenerie eine völlig andere Stimmung verleihen. Als Faustregel gilt allgemein, daß sich der Umriß eines Schattens um so undeutlicher abzeichnet, je schwächer die Lichtquelle bzw. je weiter sie von einem Gegenstand entfernt ist.

Schatten im Visier

Für noch nicht allzu routinierte „Schattenkünstler" empfiehlt es sich, Motive mit einer einzelnen Lichtquelle auszuleuchten, denn mehrere Lichtquellen machen die Schatten ziemlich kompliziert. Die einfachen Schatten lohnt es sich jedoch, etwas genauer unter die Lupe zu nehmen. Weil sie für die Bildkomposition ein so wichtiges Element sind, sollte man nicht versuchen, so schnell wie möglich mit ihnen fertig zu werden. Schließlich wollen Sie das Interesse des Betrachters wecken.

Schatten besitzen oft eine Vielzahl feiner Farbabstufungen, die es wert sind, genau betrachtet und in Ihrer Zeichnung oder in Ihrem Gemälde sorgfältig herausgearbeitet zu werden. Eine gute Übung ist es, eine lineare Zeichnung von einem Gegenstand mit nur einem schwarzen Stift anzufertigen und dann lediglich die Schattenflächen farbig herauszuarbeiten.

Georg Shooks Aquarell kann, obwohl es sich nur um einen Entwurf handelt, durchaus als gelungenes Beispiel für die farbliche Gestaltung von Schattenflächen gelten. Die Struktur des Dielenbodens geht im Schatten des Korbsessels nicht verloren. Einzelheiten sind auch im Schatten deutlich zu erkennen. Bei einer Ausarbeitung der Studie zu einem Bild würde man allerdings darauf achten müssen, daß die Schatten dunkler ausgeführt werden, je näher sie dem Korbsessel sind.

In dieser Aquarellstudie kam es Georg Shook weniger auf korrekt gesetzte Schatten als auf das Wechselspiel von Licht und Schatten an. Der Korbsessel und sein Schatten sind für die Komposition von gleicher Wichtigkeit – sie nehmen auch ungefähr gleich viel Raum ein. Den Reiz dieser Studie machen die kräftigen, beinahe abstrakten Schattenfiguren aus. Sie mindern das Gewicht des eigentlich schlecht gesetzten zentralen Bildgegenstandes und bewahren das Bild geschickt vor zu simpler Symmetrie.

Reflexionen

Beim Planen von Licht- und Schattenflächen sollte man nicht in den Kategorien „entweder/oder" denken. Selbst beschattete Flächen sind nicht einfach schwarz – ein Zeichen dafür, daß auch sie Licht abbekommen. Dabei handelt es sich um Streulicht, Reflexionen von Wänden, der Unterlage und benachbarten Gegenständen. Um diesen Reflexionen auf die Spur zu kommen, lohnt es sich, unsere schematischen Zeichnungen etwas genauer zu betrachten.

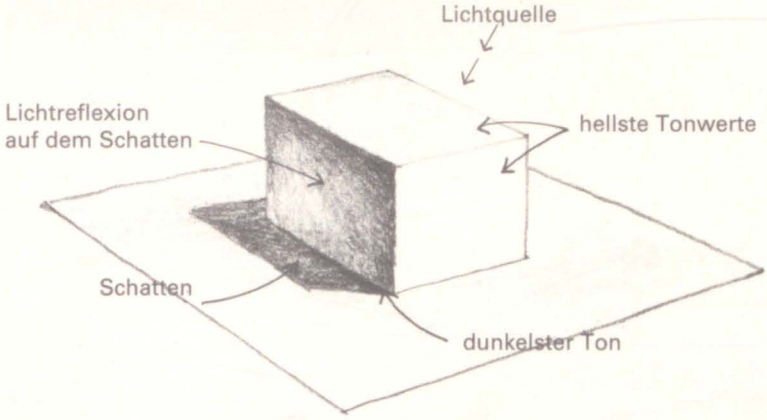
Der obere Würfel verdeutlicht, daß die dem direkten Lichteinfall ausgesetzten Flächen zwar am hellsten erscheinen, in der Tönung aber wenig Abwechslung aufweisen. Der Ton auf den Schattenseiten hingegen wirkt lebhaft. Dort, wo sie von der Tischplatte reflektiertes Licht auffangen, werden sie aufgehellt. Den Schatten auf der Tischplatte trifft nur wenig reflektiertes Licht. Er weist aus diesem Grund den dunkelsten Ton auf.

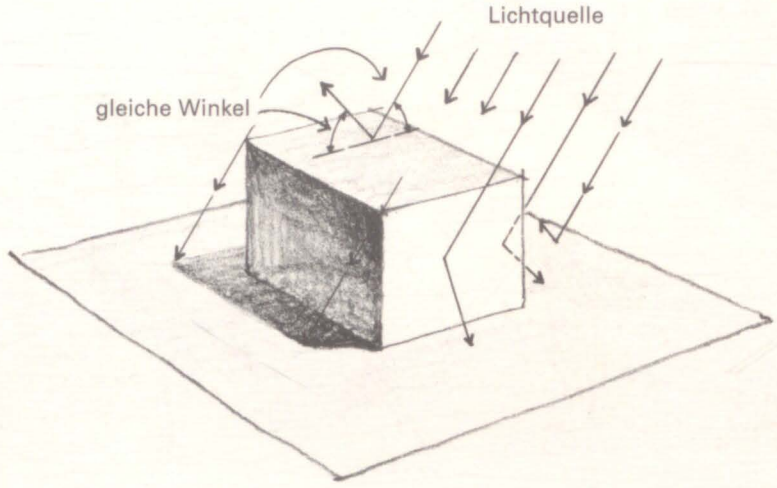
Die richtigen Winkel

Der zweite Würfel illustriert zwei weitere Regeln zu Licht und Schatten. Die erste betrifft die Länge des Schattenwurfs: Seine Grenzen lassen sich auffinden, indem man Linien von der „Schattenkante" in Richtung des Lichteinfalls bis hin zur Unterlage zieht. Im Falle des Würfels bildet die obere Seite der beschatteten Fläche die Schattenkante.

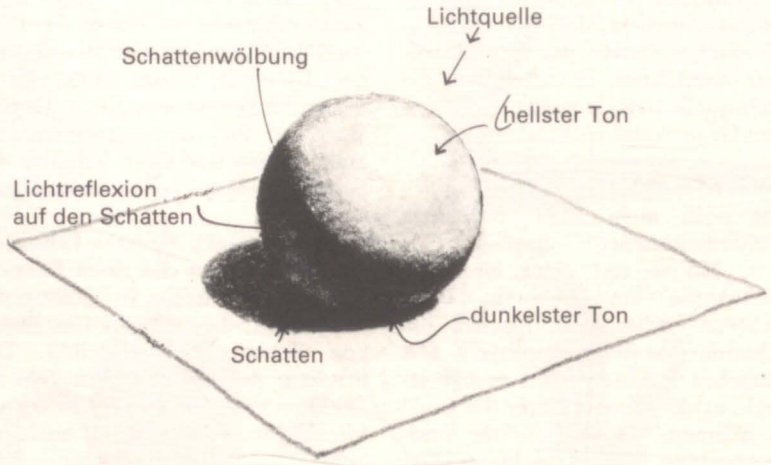
Die zweite Regel besagt, daß ein Lichtstrahl von einer reflektierenden Fläche genau so flach oder steil zurückgeworfen wird, wie er auf sie trifft. Diese Regel läßt sich am problemlosesten bei völlig glatten Oberflächen anwenden. Je stärker eine Fläche strukturiert ist, desto mehr wird sie das Licht streuen, denn die Lichtstrahlen treffen in den unterschiedlichsten Winkeln auf die reflektierende Fläche.

Ein übersichtliches Beispiel für die Streuung von Licht stellt die Kugel dar. Je nachdem, wo das Licht auf die Kugeloberfläche trifft, ist der Reflexionswinkel des Lichts ein anderer. An dem Pol der Kugel, der dem Licht direkt zugewandt ist, wird der Lichtstrahl genau in die Richtung zurückgeworfen, aus der er eintrifft – näher zur Schattengrenze wird der Winkel immer fla-





Reflektierendes Licht beeinflußt den Tonwert eines Schattens. Es wird von einer Fläche in einem Winkel reflektiert, der dieselbe Größe hat wie der Winkel, in dem das Licht auf die Fläche trifft.



Bei einer Kugel bewirkt die gekrümmte Oberfläche eine breite Streuung des Lichts. Als Folge davon sind die Tonwerte auf ihrer Oberfläche sehr viel feiner abgestuft, als das beispielsweise beim Würfel der Fall ist.

Sammlung Dr. Richard Toll

Sammlung Dr. Richard Toll

cher. Aus diesem Grund entsteht auf der Kugel selbst ein weicher Tonwertverlauf.

Der dunkelste Ton findet sich auf der Kugel dort, wo sie kein von der Tischfläche reflektiertes Licht trifft, der Schatten auf der Unterlage ist um so tiefer, je näher er der Kugel liegt.

Natürliche Reflexionen

Wie Lichtreflexionen geschickt in einem Bild eingesetzt werden können, führt Tom Hill in seinem Aquarell des Canyon de Chelly vor. Die Sonne fällt fast senkrecht in die enge Schlucht östlich des berühmten Grand Canyon. An den kurzen, dicht unter Pferden und Wagen liegenden Schatten läßt sich der steile Lichteinfall deutlich ablesen.

Folgerichtig wurden die hellsten Akzente auf die Rücken der Pferde und die Oberseiten der Gepäckbündel gesetzt. Aber auch der Sand und der schmale Flußlauf auf dem Boden des Canyon liegen in der gleißenden Mittagssonne. Sie sind die Hauptquellen für reflektierendes Licht, das nach oben zurückstrahlt und die Flanken der Pferde und die Seiten des Wagens beleuchtet. Der Eindruck von glühender Hitze und stechendem Licht wird durch diese Reflexionen sehr viel einfühlsamer hervorgerufen, als es durch die tatsächlich blendenden Flächen allein möglich wäre.

Auch die Schatten hat der Künstler in die Aufgabe miteinbezogen, die drückende Hitze im Canyon darzustellen. Sie sind nicht etwa dazu geeignet, das Gefühl erfrischender Kühle beim Betrachter hervorzurufen: Tom Hill arbeitete sie in einem warmen Ton aus.

Gerade bei einer so extremen Lichtsituation wie in diesem Aquarell werden die Möglichkeiten, mit Schatten und Reflexionen zu arbeiten, besonders deutlich. Etwas zurückhaltender angewandt, können sie aber auch in weniger ungewöhnlichen Motiven wirkungsvoll zur Geltung gebracht werden.

„Navajo-Wagen, Canyon de Chelly" von Tom Hill, Aquarell auf Papier, 35 cm x 52,5 cm.

Tip

INTENSIVE REFLEXIONEN

Reflektiertes Licht besitzt eine um so größere Intensität, je steiler das einstrahlende Licht auf die reflektierende Fläche fällt. Vom Erdboden sind die stärksten Reflexionen also im Sommer um die Mittagszeit zu erwarten. Denken Sie jedoch daran, daß Hauswände und andere vertikal angeordnete Flächen auch zu „leuchten" beginnen können – allerdings mehr im Morgen- und Abendlicht. Mit Lichtreflexionen können Sie daher die besondere Stimmung einer Tageszeit ausgesprochen nuanciert in Ihren Bildern wiedergeben.

Um den konzentrierten Ausdruck und die Spannung im Gesicht seines Modells wiederzugeben, schraffiert Douglas Graves sehr sorgfältig bis in die lichtesten Stellen auf Stirn und Wangen.

Portraits aus Linien und Tonflächen

Der Bleistift eignet sich hervorragend, die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten eines Gesichts einzufangen.

Wenn Sie das Gesicht eines Menschen betrachten, erwecken sicher nicht so sehr Umrisse und Strukturen Ihre Aufmerksamkeit, als vielmehr dessen Mimik und Ausstrahlung. Sie wiederzugeben, macht das Portraitieren so reizvoll.

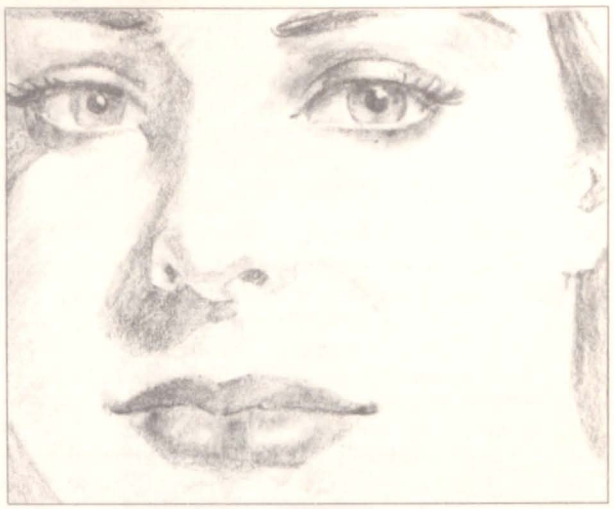
Weil der Bleistift ein so ausdrucksstarkes und vielseitiges Medium ist, eignet sich die Bleistiftzeichnung hervorragend, die charakteristischen Gesichtszüge einer Person wiederzugeben.

Grob oder fein

Gerade beim Portraitieren lohnt es sich, mit unterschiedlichen Papiersorten zu experimentieren, die ganz verschiedene Wirkungen hervorbringen. Für ein junges Gesicht eignet sich zum Beispiel glattes Papier, auf dem Sie mit weichen, schwungvollen Strichen zeichnen. Für ein würdevolles, älteres Gesicht, auf dem Falten Geschichten zu erzählen wissen, bieten sich kurze Striche auf rauhem Papier an. Gleichgültig, für welche Zeichentechnik und welches Papier Sie sich bei einem Portrait entscheiden – wichtig ist, daß Sie zu Ihrem Modell paßt.

In unseren Bildbeispielen zeigen wir Ihnen Schritt für Schritt, wie der Künstler John Lawn seine Portraits auf unterschiedlichem Papier wirkungsvoll entwickelt.

MIT STRICHEN MODELLIEREN
In diesem Portrait ist das Gesicht nur mit klaren, feinen Strichen modelliert. Über dem rechten Auge erwecken zwei Tonflecken, die beide aus behutsam gewinkelten Schrägstrichen bestehen, den Eindruck von Rundung. Zwar sind die Striche einzeln sichtbar, doch sind sie so dicht aneinandergezeichnet, daß sich die Wirkung einer Tonfläche ergibt. Dadurch, daß die Linien den Konturen der Gesichtspartien folgen, wirken diese „Tonflächen" formgebend. Durch Druckveränderung erzielt man helle und dunkle Striche, die man, etwa zur Wange hin, leicht auslaufen lassen kann. Das Gesicht ist sehr klar, und der Blick bekommt etwas Herausforderndes.



MODELLIEREN DURCH VERWISCHEN
Um die plastische Form herauszuarbeiten, können Sie auch Striche mit den Fingerspitzen oder mit einem Papiertuch verwischen. John Lawn begann seine Zeichnung mit groben, fast zufälligen Strichen, die er mit einem Papierwischer bearbeitete, um weiche, samtartige Töne zu erzielen. Die Striche verschmelzen dabei zu nebelhaften Formen, die wie Farbflächen anmuten. Obwohl die Ausgangszeichnung dem ersten Beispiel ähnelt, ist der Gesamteindruck viel weicher und stimmungsvoller, zudem verschwindet der herausfordernde Charakter des Blickes. Für diese Technik eignen sich weiche Bleistifte.

STRICHE AUF INGRESPAPIER
Die feingerippte Oberfläche von Ingrespapier ist ideal für Bleistiftzeichnungen. Seine zarte Kornstruktur verleiht dem Bleistiftstrich eine lebendige Wirkung. An diesem Portraitausschnitt wird deutlich, wie dicke und dünne Bleistiftstriche von der gerippten Papieroberfläche unterbrochen und dadurch abgeschwächt werden: Feine, weiße Linien schimmern sogar noch durch die dunkelsten Töne hindurch. Sie lassen die Striche wie von einem geheimnisvollen Licht vibrieren und geben den Tönen um die Augen sanfte Transparenz. Auf diesem Papier lassen sich besonders auch feine Details wie Augenbrauen und Wimpern sehr gut wiedergeben.

STRICHE AUF RAUHEM PAPIER
John Lawn variiert das Motiv mit einem Graphitstift auf extrem rauhem Papier. Die typischen dicken und körnigen Striche des Graphitstiftes und die unregelmäßige Oberfläche des Papiers geben der Zeichnung ein skizzenhaftes, rohes Aussehen. Die Striche sind viel ungenauer als die Striche auf dem Ingrespapier, und die Zeichnung wird noch stärker vom Weiß des Papiers durchbrochen. Dennoch wirkt das Portrait viel kräftiger. Sie sehen, es lohnt sich, mit unterschiedlich rauhem Papier zu experimentieren, weil jedes Papier die Charakteristik der Linie in anderer Weise beeinflußt und damit ihre Ausdrucksmöglichkeiten vergrößert.

Übung: Blonde Frau

In seiner Übung veranschaulicht John Lawn, wie sich aus schmalen Linien und sorgfältig zu Tonwertflächen aneinandergesetzten, breiten Strichen ein eindrucksvolles und lebendiges Portrait aufbauen läßt.

1. Umrisse zeichnen

Mit einem spitzen HB-Bleistift deutet der Künstler zuerst die Grundform des Kopfes an und versieht sie mit einer vertikalen und vier horizontalen Hilfslinien, um die Lage von Augenbrauen, Augen, Nase und Mund zu bestimmen. Der Hals wird in Form eines leicht nach vorn geneigten Zylinders skizziert. Einige geschwungene Linien markieren den Kragen. Auch die wellige Form der Frisur wird schon frühzeitig skizziert, um den Gesamteindruck schon jetzt abschätzen zu können. Sie erweitert die ovale Form nach oben und zu beiden Seiten hin.

WAS SIE BRAUCHEN
- Ein Blatt normales Zeichenpapier
- HB- und 2B-Bleistifte
- Knetgummi

2. Tonflächen andeuten

Um die wesentlichen Tonflächen mit flüchtigen, parallelen Strichen einzufangen, schneiden Sie am besten mit einem Messer einen 2B-Bleistift keilförmig zu und halten ihn so, daß die Kante der Mine harte, breite Striche abgibt.

Die Lichtquelle befindet sich rechts vom Modell. Deuten Sie daher dunklere Tonflächen auf der linken Seite von Stirn, Wange, Nase, Kinn und Hals an. Geben Sie auch der Iris und den Lippen schon einen dunklen Ton, um die Verteilung der Helligkeitswerte grob abschätzen zu können. Die Hell-Dunkelverteilung im Haar erfassen Sie gut, wenn Sie größere Tonflächen einzeichnen, aber noch nicht auf einzelne Strähnen achten. Ein Schattenband auf der Unterseite des Rollkragens und eine kleine, dreieckige Fläche auf dessen Innenseite schließen das Portrait nach unten hin ab.

In diesem Stadium brauchen Sie noch nicht zwischen Halbtönen, Schatten und Lichtreflexen zu unterscheiden. Wichtig ist es vor allem, das Portrait klar in grobe Licht- und Schattenflächen zu gliedern.

1

2

3

3. Tonwerte verstärken

Um die Tonflächen gezielt zu bearbeiten und zu vertiefen, arbeiten Sie am besten weiterhin mit dem 2B-Bleistift. Verstärken Sie die Tonwerte auf Schläfe und Wange, um Augen, Nase, Mund und auf dem Hals. Die Oberlippe hat John Lawn um so leichter schattiert, je weiter sie dem Licht zugewandt ist. Auf der Unterlippe, die mehr Licht einfängt, deutet er Schatten nur vorsichtig an. Einen weiteren Schatten wirft die Nasenspitze, und zwar nach unten in Richtung Mundwinkel.

Um die gesamte Skala der Tonwerte zu nutzen, können Sie auch einige Tonflächen im Haar schattieren und die dunklen Töne auf dem Kragen verstärken. Helle Flächen, Halbtöne, Schatten und Lichtreflexe sollten in diesem Stadium voneinander abgesetzt werden.

4

4. Die Gesichtszüge

Nachdem Sie die Tonwerte ungefähr bestimmt haben, können Sie nun Ihre Aufmerksamkeit ganz auf die erste Ausarbeitung der charakteristischen Merkmale Ihres Modells richten. Mit dem 2B-Bleistift lassen sich die Augenbrauen und Augen angemessen verdunkeln, mit seiner Spitze die Augenlider präzise nachziehen. Eine leichte Abwärtsschraffur verstärkt, falls nötig, den Schatten der Nase.

Indem Sie den Ton der Oberlippe und den Schatten unter der Unterlippe präzisieren und eine scharfe Linie zwischen den Lippen zeichnen, können Sie die Individualität des Mundes herausarbeiten. Um den Lichtreflex auf der Unterlippe und den Zähnen anzudeuten, ist ein spitzes Radiergummi bestens geeignet.

Auch das Ohr bedarf einiger Detailarbeit. Da es im Schatten liegt und Haare es überdecken, kann sich John Lawn damit begnügen, Details mit einer sicheren Linie und einer dunklen Tonfläche anzudeuten.

Damit das Gesicht eine klare Form erhält, sollten Sie es zur rechten Seite hin deutlich gegen das Haar abgrenzen. Radieren Sie dazu Linien, die die Silhouette des Gesichts überschreiten, aus, und geben Sie ihm mit einem klaren Strich sicheren Halt.

5. Gesichtszüge

John Lawns Methode des Portraitierens beruht auf einer schrittweisen Annäherung an Details. Immer wieder überarbeitet er das Portrait in verschiedenen Einzelheiten, um aus dem Gesamteindruck abzulesen, wo noch mehr Stimmigkeit erarbeitet werden kann. Mit der Spitze des Bleistifts korrigiert er Augenbrauen und Lider, fügt die Pupillen ein und deutet die Wimpern an. Die Tonwerte um die Augen herum und entlang der Nase paßt er den Augen in kurzen, dünnen Strichlagen an.

Wenn Sie mit der Form der Nase zufrieden sind, können Sie ihre Kontur etwas stärker herausarbeiten und die Form der Nasenlöcher festlegen.

Die Lippen werden am besten mit kurzen, dünnen und geschwungenen Strichen genauer bestimmt.

5

6. Detailarbeit

Das Grau von Iris und Pupille verstärkt der Künstler, um den Augen Ausstrahlungskraft zu verleihen. Mit einem spitzen Radiergummi arbeitet er winzige Glanzlichter hinein. Da die Augen oft als Blickfang dienen, zahlt sich hier die Arbeit an Details besonders aus: Zeichnen Sie andeutungsweise einige Wimpern, und heben Sie einzelne Haare der Augenbrauen hervor.

Auch der Mund ist ein Blickfang. Verstärken Sie stellenweise und vorsichtig den Ton der Lippen, und achten Sie darauf, daß die schmale Schattenlinie zwischen den Lippen ihre Form betont.

Mit dünnen, konturierten Linien bearbeitet der Künstler den Schatten vom Kinn weiter nach oben bis auf die Wange, damit sich Mund und Augenpartie noch deutlicher abheben. Einen scharfgespitzten HB-Bleistift führt er mit kräftigen Strichen über das Haar, um erst jetzt einzelne Strähnen anzudeuten.

6

7

7. Der letzte Schliff
Mit der Kante eines 2B-Bleistiftes werden im Haar durch breite Strichlagen dunklere Tonwerte angelegt, die seine Struktur auflockern. Um sich der Wirkung der Augen ganz sicher zu sein, geben Sie mit der Bleistiftspitze den Pupillen den tiefsten Tonwert der Zeichnung. Radieren Sie Strichlagen, die in die direkt beleuchteten Flächen des Gesichts hineingehen, vorsichtig aus.

Bemerkenswert an John Lawns Technik ist vor allem die Behutsamkeit, mit der er seine Portraits erarbeitet. Jede kleine Änderung wird an der Gesamtwirkung des Gesichts geprüft, denn gerade beim Portraitieren sind es oftmals Nuancen, die dem Gesicht seinen Charakter verleihen.

Tip

FLEXIBILITÄT BRINGT GEWINN

Viele Aquarelle werden verdorben, weil zu viel in ihnen herumgemalt wird. Wenn ein Bildthema durch ein Mißgeschick in ernste Gefahr gerät, sollte man nicht auf Biegen und Brechen daran festhalten. Es ist oftmals sinnvoller, einen neuen Weg einzuschlagen. Versuchen Sie, Ihr Gemälde in einer Art Zwiegespräch wachsen zu lassen. Nehmen Sie sich immer wieder die Zeit, Ihr Bild als Ganzes zu sehen, damit Sie aus jedem Stadium Anregungen zum Weitermalen ziehen können. So fällt es Ihnen auch leichter, sich als aussichtslos erweisende Ideen zu verwerfen.

Mißgeschicke sind keine Unglücksfälle

Sollte Ihnen einmal ein Bild nicht gelingen – werfen Sie es nicht gleich weg! Probieren Sie statt dessen daran etwas Neues aus, oder überarbeiten Sie das Bild solange, bis Sie damit doch noch zufrieden sind.

Ein Fehler ist durchaus kein großes Unglück, weil man stets etwas daraus lernen kann. Zufällig entstandene „Fehler" können einem Bild sogar eine besondere Qualität verleihen, so daß Ihr Aquarell möglicherweise gerade durch einen ungewöhnlich gesetzten Akzent seine besondere Note erhält. Nutzen Sie also den glücklichen „Zufall" für sich: Ein Schatten, dunkler als vorgesehen, kann einer Darstellung durchaus reizvolle Tiefe verleihen.

Läßt sich ein wirklich störender Fehler nicht mehr korrigieren, können Sie das Bild doch noch retten. Sie haben nichts zu verlieren – im Gegenteil: Jetzt können Sie all die Techniken ausprobieren, an die Sie sich bislang noch nicht getraut haben. Entfernen Sie etwa mit Wasser die Farbe, bevor sie getrocknet ist. Auch eine solche „Kurskorrektur" kann zu neuen, interessanten Entdeckungen führen. Möglicherweise finden Sie bei dieser Gelegenheit heraus, welche Farbpigmente beim Versuch, sie zu entfernen, Schatten hinterlassen. Mitunter entsteht beim Abnehmen von Farbe eine beeindruckende, nebelartige Wirkung, wie man sie bei planvollem Vorgehen nur sehr schwer erzielt.

Philip Jamisons Aquarell „Gänseblümchen" durchlief mehrere Stadien, bevor der Künstler mit seinem Bild zufrieden war. Es ist kaum zu glauben, daß das Bild ursprünglich als eine Schneelandschaft geplant war. Obwohl ihm bei diesem Gemälde zunächst so ziemlich alles danebenzugehen schien, ließ er sich nicht entmutigen. Die Schneefläche im Vordergrund wirkte nicht nur kalt, sondern auch langweilig. „Was ich auch versuchte", so Philip Jamison, „das Bild war einfach öde. Da kam mir der rettende Einfall. Mit dem Mut der Verzweiflung bedeckte ich die gesamte Schneefläche mit einer gelbgrünen Farbmischung. Plötzlich war in der Winterlandschaft Frühling geworden.

Totale Veränderung

Mit neuem Elan fügte ich mit Deckweiß einige Gänseblümchen hinzu. Als ich sie ganz locker hingetupft hatte, faßte ich den Entschluß, mich vor allem auf den Vordergrund zu konzentrieren. Ich überarbeitete diesen Teil des Bildes immer wieder, nahm einzelne Partien fort, malte sie wieder neu und fügte schließlich den sehr dunklen, quer verlaufenden Farbstreifen ins Bild ein, mit dem ich eine Hecke andeuten wollte.

Dabei fiel mir auf, daß die Gänseblümchen im Vordergrund auch allein ein durchaus respektables Bild darstellen. Wenn Ihnen also einmal ein Aquarell nicht gelungen erscheint, dann werfen Sie die Flinte nicht gleich ins Korn. Vielleicht sind einige Partien für sich genommen so schön, daß sie als Ausschnitt durchaus bestehen können."

Sollte es doch einmal ein „Unglücksfall" geworden sein, so zögern Sie nicht, sich von Ihrer Idee zu trennen und etwas Neues zu beginnen. Sie haben dann wieder den Kopf für andere Motive frei.

Tip

IDEAL FÜR KORREKTUREN

Es gibt eine verwirrende Vielfalt von Aquarellpapier. Um nachträgliche Korrekturen ausführen zu können, eignet sich Schoellershammer Feinkorn 185 g/qm ausgezeichnet. Auf seiner Oberfläche läßt es sich angenehm malen, und es rauht auch nach mehrmaligem Anfeuchten nicht auf.

KORREKTURTECHNIKEN

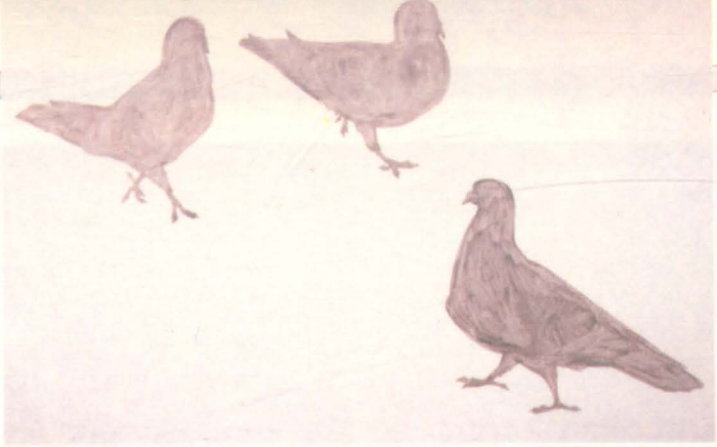
Wollen Sie eine größere, trockene Farbfläche aufhellen, benutzen Sie am besten einen kleinen Naturschwamm, den Sie nur wenig anfeuchten. Tupfen Sie mit ihm leicht über die Papierfläche, ohne dabei zu reiben. Ist die Farbe bereits angetrocknet, tragen Sie zunächst klares Wasser auf die Farbfläche auf, die entfernt werden soll. Lassen Sie das Wasser solange eindringen, bis sich die Farbschicht löst. Jetzt saugen Sie mit dem Schwamm die Feuchtigkeit wieder auf.

Sie können die Farbpartikel aber auch mit einem Borstenpinsel, wie er zur Ölmalerei verwendet wird, vorsichtig abkratzen. Tauchen Sie den Pinsel in klares Wasser, und kratzen Sie mit ihm leicht auf dem Papier. Die gelösten Farbpartikel nehmen Sie mit einem Papiertuch auf. Stark färbende Töne wie Karminrot oder Phthaloblau werden Sie jedoch kaum restlos entfernen können.

Philip Jamisons Aquarell „Gänseblümchen", (oben) 38 cm x 19 cm, sieht man nicht mehr an, daß es aus einer Winterlandschaft entstand, mit der der Künstler überhaupt nicht zufrieden war. Er überarbeitete sie so lange, bis schließlich eine Frühlingswiese entstand (unten). Mit sicherem Blick machte er einen wirkungsvollen Ausschnitt aus und rettete so sein Bild, das er fast schon aufgegeben hatte. Die Umwandlung einer Winterlandschaft war perfekt.

Übung: Tauben

Zoltan Szabos Aquarell lebt vom reizvollen Kontrast zwischen den klaren Konturen der leuchtend weißen Tauben und den weichen Schattenpartien, die sozusagen das Tüpfelchen auf dem „i" ausmachen. Sie entstanden bei der Korrektur eines Fehlers: Die Farbe des Bodens war dem Künstler zu dunkel, und als er sie aufhellte, kam ihm die Idee, einige Flächen als Schatten stehenzulassen.



1

1. Weiße Flächen festlegen

Mit einem Bleistift legte Zoltan Szabo die exakten Umrisse der Tauben fest. Dann bedeckte er ihre Flächen mit Abdeckmittel.

2

2. und 3. Schatten und Strukturen

Um einen wirkungsvollen Hintergrund zu schaffen, färben Sie das ganze Blatt mit einer wäßrigen Lösung aus Siena natur ein. Solange der Farbauftrag noch feucht ist, geben Sie eine Farbmischung aus Cölinblau, Ultramarinblau und Siena gebrannt hinzu. Wenn das Bild trokken ist, können Sie ein wenig Siena gebrannt auftragen, um die Tönung noch dunkler werden zu lassen. Die gekörnte Oberflächenstruktur des Steinpflasters erzielen Sie mit einer besonderen „Spritztechnik": Benutzen Sie dazu den mit Farbe getränkten Borstenpinsel, und reiben Sie seine Borsten über ein Sieb. Nachdem der Hintergrund trocken ist, können Sie mit derselben Farbmischung die Schatten der Tauben schaffen. Auch hier leistet Maskiergummi gute Dienste.

Damit die weichen Schatten der Zweige entstehen, entfernen Sie mit dem feuchten Borstenpinsel stellenweise Farbe. Für die Risse in den Steinplatten eignet sich dieselbe Farbmischung wie für die Spritztechnik.

3

4. Die Tauben

Zoltan Szabo malte die Tauben in einer Farbmischung aus Ultramarinblau, Siena gebrannt und etwas Kobaltblau. Testen Sie die Farbwirkung zunächst. Falls die Mischung zu kräftig ist, geben Sie noch ein wenig Wasser hinzu. Das Weiß des Papiers sollte das dominierende Element sein, damit der Eindruck des strahlenden Sonnenlichts, das auf die weißen Tauben fällt, verstärkt wird. Die Krallen und die Schnäbel werden mit Krapplack dunkel gemalt. Für die Augen geben Sie zum Krapplack eine Spur Kobaltblau.

4

WAS SIE BRAUCHEN

- Aquarellpapier, ca. 30 cm x 23 cm
- Aquarellpinsel (Nr. 2, Nr. 6) und einen Borstenpinsel
- Abdeckmittel
- Siena natur, Cölinblau, Ultramarinblau, Siena gebrannt, Kobaltblau und Krapplack dunkel.

Zeichentusche

Angesichts der großen Auswahl an Zeichentusche fällt es schwer, einen Überblick über die unterschiedlichen Qualitäten zu bekommen. Mit einigen nützlichen Hinweisen wollen wir Sie bei der Wahl „Ihrer" Tusche unterstützen.

Für welche Tusche sollte man sich entscheiden?
Tuschen unterscheiden sich in ihrer Konsistenz, der Art, in der sie auftrocknen und in ihrer Wasserfestigkeit. Auf jeden Fall sollte man Tusche wählen, die gleichmäßig fließt, schnell trocknet und gut am Papier haftet.
Wasserfeste Tusche verwendet man vor allem dann, wenn die Zeichnung später lasiert oder getönt werden soll, damit die Linien der Zeichnung nicht auslaufen. Diese Tuschen sind dickflüssiger als die wasserlöslichen, sie trocknen leicht glänzend auf und geben Ihrer Arbeit einen klaren, grafischen Charakter.
Leider bewirkt der Schellack, der die Tusche wasserfest macht, daß sie leicht klumpt. Wasserfeste Tuschen eignen sich darum eher für Eintauchfedern als für Tuschezeichner. Sie können mit destilliertem Wasser verdünnt werden.
Wasserlösliche Tuschen enthalten keinen Schellack und werden hauptsächlich benutzt, um auf wasserfesten Tuschezeichnungen Lasuren aufzutragen. Sie eignen sich auch für lineare Zeichnungen, die allerdings nicht mit Wasser in Berührung kommen dürfen. Wasserlösliche Tuschen dringen tief in das Papier ein und trocknen matt auf. Für Röhrchenfüller wird wasserlösliche Tusche verwendet, damit sie nicht verstopfen.
Chinatusche, wie wasserfeste, schwarze Tusche manchmal auch genannt wird, ist die dickflüssigste und lichtbeständigste Tusche. Sie ist ideal für Arbeiten, die photokopiert oder auf andere Weise reproduziert werden sollen. Auch sie enthält Schellack und kann nur mit Eintauchfedern benutzt werden.
Farbige Tuschen sollte man erst dann ausprobieren, wenn man schon einige Erfahrungen mit schwarzer Tusche gesammelt hat. Es gibt sie in wasserfester und wasserlöslicher Form. Die wasserfesten farbigen Tuschen, auch Ausziehtuschen genannt, umfassen eine Palette von ungefähr 20 Farben. Die wasserlöslichen, die in geringerer Farbauswahl angeboten werden, sind dünnflüssiger und ähneln in ihrer Wirkung verdünnten Aquarellfarben.
Farbige Tuschen verdünnt man am besten mit destilliertem Wasser, damit sie besser fließen. Sie können untereinander gemischt werden, aber man sollte sich an die Farben eines Herstellers halten, da die Pigmente von Hersteller zu Hersteller unterschiedlich fein sind.

Wasserfeste farbige Tusche weicht auch bei nachfolgendem Farbauftrag nicht auf und ist daher leicht zu handhaben.

Wie lichtbeständig sind Tuschen?
Nur schwarze und weiße Tuschen sind lichtecht. Farbige Zeichentuschen enthalten kaum Pigmente, sondern lösliche Farbstoffe und sind deswegen nicht lichtecht.

Eignen sich Tuschen eher für deckenden oder transparenten Auftrag?
Tuschen unterscheiden sich erheblich in ihrer Dichte. Am besten probieren Sie aus, welche Ihrem Arbeitsstil entspricht. Je transparenter eine Tusche, desto größer ist ihre Leuchtkraft, auch, wenn Sie mehrere Farbaufträge übereinander legen. Deckende Tuschen wirken leicht dumpf und eignen sich besser für flächige Wirkungen.

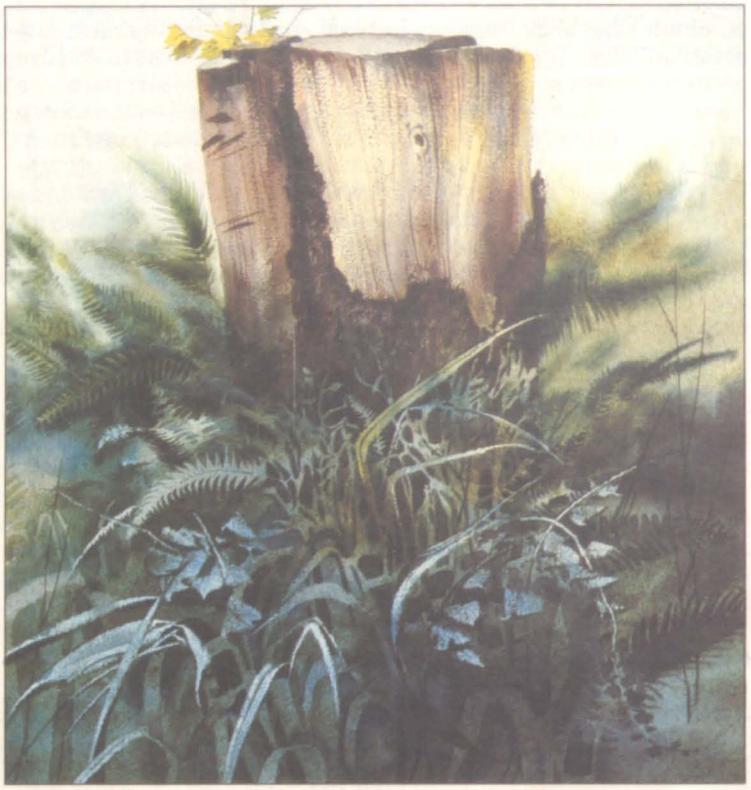
Kann man flüssige Aquarellfarbe anstelle von farbiger Tusche benutzen?
Man kann, muß aber berücksichtigen, daß Aquarellfarben nicht wasserfest sind. Sie eignen sich also nicht für lineare Zeichnungen, auf die man später eine Lasur auftragen möchte.

Wie lassen sich Kleckse und Fehler aus Tuschezeichnungen entfernen?
Größere Tuscheflecken befeuchtet man mit Wasser und löscht sie dann mit einem Papiertuch sorgfältig ab. Der restliche Farbstoff läßt sich sehr vorsichtig mit einem harten Radiergummi entfernen. Feine Striche kann man nach dem Trocknen mit einer Rasierklinge vorsichtig ausschaben.

Anstelle der Rasierklinge kann der Fehler auch mit Sandpapier beseitigt werden. Doch nicht jedes Papier verträgt diese rauhe Behandlung.

Es gibt viele Arten von Tusche – schwarze, farbige, wasserfeste und wasserlösliche. Ihre Wahl hängt von Ihrem Zeichenstil und der Feder ab, die Sie verwenden wollen.

Vorschau auf Heft 14



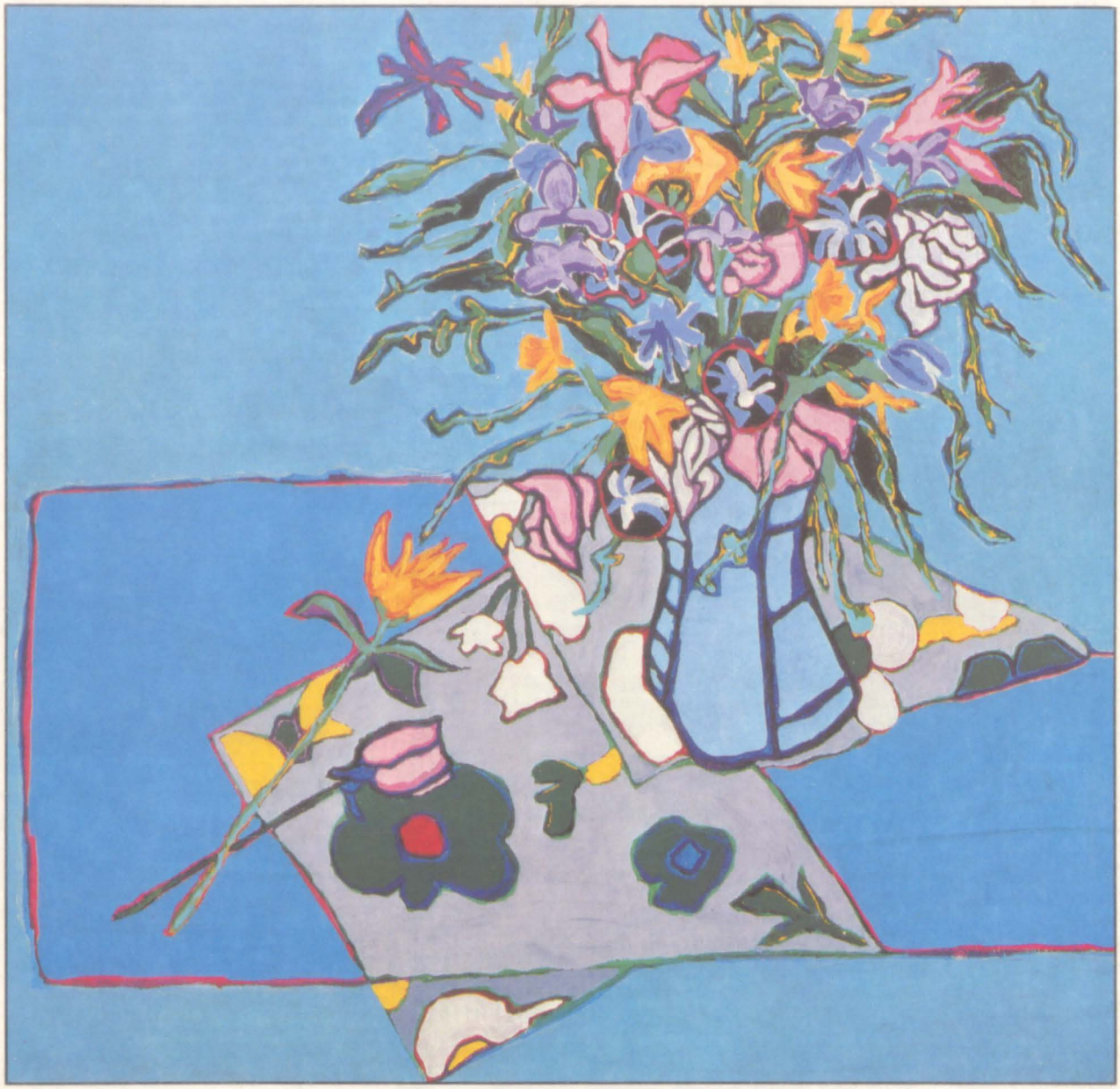
Vielfältige Texturen lassen sich mit dem Medium **BLEISTIFT** ausgezeichnet darstellen. Norman Adams demonstriert in seiner Übung, wie durch sorgfältig gesetzte Striche gleichzeitig die Gestalt eines Bären und die Fülle des Bärenfells dargestellt werden kann.

Meisterhaft versteht es Zoltan Szabo, die filigranen Strukturen von Gräsern und Farnkraut in seine Gemälde einzubringen. Der geschickte Umgang mit dem Messer ist sein Trick dabei, den Sie mit zwei gelungenen Übungen für Ihre eigenen Arbeiten in **AQUARELL** nutzen lernen.
Es ist durchaus lohnend, Motive für die **ÖLMALEREI** in der freien Natur zu suchen und sie vor Ort zu malen, auch wenn Ihre Ausflüge in die Landschaft einiges Gepäck erfordern. Wir geben Ihnen wertvolle Tips, wie Sie mit wenig Aufwand Ihr Atelier im Freien einrichten können.
Unsere Übung für **FILZSTIFTE** veranschaulicht, wie sie die klaren Farben zu einer Zeichnung aufbauen können, die trotz ihrer Komplexität nicht viel Zeit in Anspruch nimmt.
IM ATELIER sind wir bei Harriet Martin zu Gast. Ihre herrlichen Blumenstilleben in Acryl profitieren von dem mutigen Einsatz kräftiger Farben, den dieses Medium ermöglicht.
SEHEN UND VERSTEHEN gibt Ihnen wichtige Hinweise für die wirkungsvolle Bildkomposition, die treffend gesetzte Hintergründe unterstützen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen



Heft 14

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 14

SEHEN UND VERSTEHEN	
Formen im Verborgenen	365
ÖLMALEREI	
In freier Natur	370
Übung: Bachlandschaft im Herbst	373
SKIZZEN UND STUDIEN	
Ungekünstelt	376
AQUARELL	
Auf Messers Schneide	378
Übung: Spinnweben	380
Übung: Baumstumpf	382
IM ATELIER	
Harriet Martin	384
BLEISTIFT	
Fesselnde Texturen	386
Linie und Tonwert	387
Übung: Grizzlybär	388
FILZSTIFTE	
Übung: Blitzschnell	390
MATERIALKUNDE	
Farbmarker	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

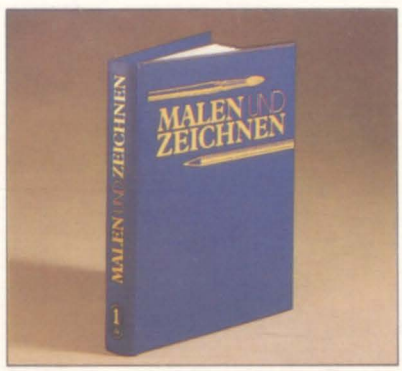
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 384, 385 Olga Zaferatos; 371 Foster Caddell; 372 Wendon Blake; 373–375 Paul Strisik; 378–383 Zoltan Szabo; 369 Edward Betts, John Blockley; 365 David Millard; 367 Hereward Lester Cooke; 366 Charles Reid; 368 John Blockley; 376, 377 Paul Hogarth; 386 Rudy de Reyna; 387 Ferdinand Petrie (o), Harry Borgman (u); 388, 389 Norman Adams, Joe Singer; 390–392 Harry Borgman; v. S. Berol Ltd.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Formen im Verborgenen

Jedes Bild besitzt „positive" und „negative" Formen. Die Fähigkeit, sie zu erkennen und kreativ einzusetzen, erleichtert Ihnen das Skizzieren und schafft Kompositionsideen.

Das Motiv eines Bildes wird gewöhnlich durch positive, d. h. körperhafte, freistehende Formen gebildet. Bei dem Bild der Japanerin sind das die Formen ihrer Frisur und ihres Haarschmucks, des Kopfes und des Kimonos. Die Skizze des Mannes weist als positive Formen den Kopf und die Schulter-Brustpartie auf. Doch bestehen beide Bilder noch aus weiteren Formen: Negative Formen beschreiben meist den Hintergrund eines Motivs und umgeben die positiven Formen.

Viele Maler tun sich schwer damit, die negativen Formen ausreichend zu würdigen und für ihre Bilder geschickt zu nutzen. Auf das Gelingen der positiven Formen wird oftmals soviel Konzentration und Anstrengung verwandt, daß die negativen Formen fast automatisch entstehen und ziemlich willkürlich geraten. Gelungene und interessante negative Formen sind für Ihre Arbeit aber mindestens genauso wichtig wie positive; Sie sollten sich ihnen daher in gleichem Maße mit Vorüberlegungen, Sorgfalt und Aufmerksamkeit zuwenden.

In der kleinen Skizze ist das Hauptmotiv, der Mann mit Krawatte, genau in der Mitte der Bildfläche angeordnet. Die mit 1 und 2 bezeichneten negativen Formen sind darum nicht nur gleichgroß, sondern auch von fast identischer Gestalt und lassen das Bild langweilig wirken. Die negativen Formen im Bild der Japanerin wurden sorgsam erwogen und stehen in einem interessanten Verhältnis zur positiven Form der Frau. Im Vergleich wird die mögliche Ausdruckskraft von Formen und Flächen besonders deutlich.

Neugierde wecken

Bereits bei der Komposition lohnt es sich, an die negativen Formen zu denken, weil Sie in diesem Stadium die Ausdruckskraft von Formen und Flächen weitgehend festlegen.

Eindrucksvolle Formen erzielen Sie zwar auch durch den Charakter der Linien, Tonwerte oder Farben, aber zuallererst durch eine geschickte Organisation der Bildaufteilung und Anordnung der Formen und durch die Variation der Gegenstände in Größe und Gestalt. Schaffen Sie bewußt Bildräume, die die Neugier des Betrachters wecken.

Solange Sie einen einzelnen Gegenstand malen wollen, ist es noch relativ leicht zu entscheiden, welche

Form positiv und welche negativ ist. Schwieriger wird es, wenn Sie mehrere Gegenstände aufeinander beziehen. Hier müssen Sie sich zunächst entscheiden, welchen der Bildgegenstände Sie hervorheben bzw. als positive Form darstellen und welche Sie abschwächen wollen.

Die beiden Aktstudien von Charles Reid verdeutlichen, auf welch unterschiedliche Weise positive und negative Formen eingesetzt werden können. In der oberen Studie liegen Betonung und Blickpunkt auf einer Vielzahl locker zusammenhängender positiver, also freistehender Formen: der durch Schattenflächen beschriebene Körper des Modells, der Stuhl, der Hocker und das im Hintergrund befindliche Fenster.

Die zweite Studie ist dagegen vergleichsweise einfach angelegt. Die negativen, d. h. die umgebenden Formen sind in einem dunklen Ton gehalten, während die körperhaften Formen der menschlichen Gestalt, des Stuhles, des Fußbodens und des Hockers einfach ausgespart und mit einem minimalen Linienaufwand umrissen wurden.

Zwei Aktstudien von Charles Reid

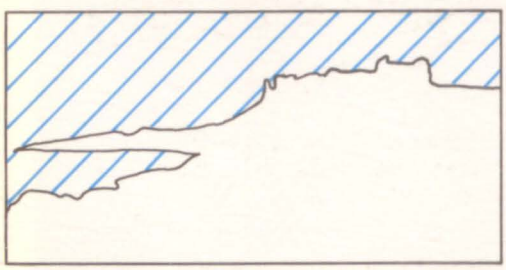
Tip

FORMEN AUFBRECHEN

Zu ausgewogene negative Formen können Sie vermeiden, indem Sie den Bildgegenstand aus der Mitte Ihres Bildes rücken. Noch raffinierter ist es, die positive Form so groß zu machen, daß sie, wie beim Bild der Japanerin, die negative Form in mehrere kleine Formen von unterschiedlicher Gestalt und Größe aufbricht.

„Lesendes junges Mädchen" von Jean-Honoré Fragonard, Öl auf Leinwand, 80 cm x 63 cm. Auf raffinierte Weise schafft der Künstler ein Zusammenspiel der negativen Form des Hintergrundes mit der positiven Form der jungen Frau: Die Linienführung vom Kinn hinab zur Tischplatte ist eine kompliziert geformte Grenze, um die sich positive und negative Form geradezu zu streiten scheinen.

National Gallery of Art, Washington D.C. Gestiftet von Mrs. Mellon Bruce zur Erinnerung an ihren Vater Andrew Mellon, 1961.



„Farm oberhalb Newgale, Pembrokeshire" von John Blockley, Aquarell, 23 cm x 46 cm.
Das stark vereinfachte Kompositionsschema zeigt den Himmel als negative Form, die durch Häuser und Geest klar definiert wird. Das Meer als ebenfalls negative Form ist weniger kraß, aber dennoch deutlich durch die Klippen und den teils dunklen Vordergrund bezeichnet.

Tip

NEGATIV SKIZZIEREN

Versuchen Sie einmal, alle um einen einfachen Gegenstand herum befindlichen negativen Formen zu zeichnen, ohne diesen Gegenstand selbst auszuführen. Kreisen Sie ihn sozusagen ein, bis Sie ihn schließlich durch die negativen Formen umschrieben haben.

Die Übung dieser Skizzierweise trägt dazu bei, daß Sie sich auch dann, wenn Sie „normal" zeichnen, also den positiven Umriß eines Bildgegenstandes von vornherein aufs Papier bringen, der umgebenden negativen Fläche stets bewußt sind und Ihnen eine genaue Linienführung darum leichter fällt.

Eine Reihe schnell ausgeführter Skizzen kann für den Entwurf einer Bildkomposition von großer Hilfe sein, weil man nicht von Details abgelenkt wird. Sie sollten daher bei Ihren Vorstudien die positiven und negativen Formen stets nur in Umrissen anlegen und die Details und die spezifischen Farben der Gegenstände vorläufig außer acht lassen. Wenn Sie die positiven und negativen Formen vereinfachend festlegen und als einzelne, geschlossene Formen darstellen, bekommen Sie einen unmittelbaren Eindruck von der Überzeugungskraft Ihrer Komposition und können noch frühzeitig korrigieren.

Dinge einfach sehen

Versuchen Sie, sich die Fähigkeit zu bewahren, die Dinge einfach zu sehen, und widerstehen Sie der Versuchung, Ihre Komposition mit unnötigen Einzelheiten vollzustopfen, die nur den Blick vom eigentlichen Motiv ablenken.

Je sicherer Sie mit negativen Formen umzugehen lernen, desto mehr werden Sie die Scheu vor der „Leere" in ihnen verlieren. Eine sicher gesetzte negative Form muß nicht mit irgendwelchen Dingen ausgefüllt werden, die nicht nur überflüssig sind, sondern meist auch die Geradlinigkeit der Komposition stören. Betrachten Sie noch einmal die Abbildungen auf den vorhergehenden Seiten, und lassen Sie die Kraft ihrer klaren und einfachen negativen Formen auf sich wirken.

In „Farm oberhalb Newgale" hat John Blockley die Theorie meisterhaft zur Praxis geführt. Der Hauptgegenstand wird hier von einer Gruppe weißgetünchter, auf einer Anhöhe gelegener Bauernhäuser gebildet. Dennoch besitzen die negativen Formen – der Himmel und das Meer –, was ihre Rolle innerhalb des Bildes anbetrifft, eine ebenso starke Ausdruckskraft wie die positiven Formen. Da der Himmel so kräftig angelegt ist, bildet er zu den blendendweißen Häusern einen starken Gegensatz und rückt ihre positiven Formen in den Mittelpunkt des Interesses.

Photo m. frdl. Gen. der Jane Haslem Gallerie, Washington D.C.

„Straße nach Royal" von Billy Marrow Jackson, Öl auf Leinwand, 42 cm x 60 cm.

FREIE FLÄCHEN NUTZEN

Freie Flächen können in einem Bild eine gleichermaßen wichtige Rolle spielen wie die positiven Formen der Bildgegenstände. Eine freie Fläche wird etwa dazu benutzt, in einer Landschaft den Eindruck von klarer Atmosphäre zu erzeugen. Kompositionen dieser Art gewinnen allerdings nur dann an Wirkungskraft, wenn die Umrißlinien der Bildflächen sorgsam komponiert werden. Sie sollten möglichst abwechslungsreich gestaltet sein, damit Sie das Interesse des Betrachters wecken können. In den Bildbeispielen dieser Seite übernehmen Bäume und Telegraphenmasten diese Rolle. Decken Sie im Bild von Billy Jackson einmal den Baum ab – sofort verliert es an Wirkung.

Ausschnitt aus „Stechginster im Moor" von John Blockley, Aquarell.

In freier Natur

Wenn Sie sich der Landschaftsmalerei in Öl widmen wollen, sollten Sie soviel wie möglich vor Ort, in der freien Natur, malen.

In der Natur herrschen durchaus nicht immer optimale Malbedingungen. Man muß sich möglicherweise auf heftigen Wind oder ständige Lichtveränderungen einstellen. Und nicht immer ist der für die Komposition ideale „Ansitz" auch der bequemste.

Schon bevor Sie sich auf Malexpedition begeben, können Sie sich mit der richtigen Ausrüstung spätere Enttäuschungen ersparen. Der wichtigste Gegenstand ist ein kleiner Koffer oder eine verschließbare Kiste, in der Sie Farben und Pinsel transportieren. Oft kann auf der Innenseite des Deckels auch noch eine Malpappe untergebracht werden.

Bei der Staffelei sollten Sie auf geringes Gewicht und sicheren Stand achten. An windigen Tagen wird man trotzdem einige Vorkehrungen treffen müssen, um zu vermeiden, daß sie umkippt: Bilder haben die fatale Tendenz, mit der Malseite nach unten zu fallen.

Eine Kamera kann gute Dienste erweisen, wenn Sie wegen schlechten Wetters Ihre Arbeit abbrechen müssen.

Suchen Sie sich zum Malen stets einen schattigen Platz. Direktes Sonnenlicht auf der Leinwand kann nämlich sehr trügerisch sein: Die Farben wirken blaß, und oftmals stellt man erst zu Hause fest, daß man viel zu leuchtend gemalt hat. Bei der Auswahl des Motivs können Ihnen einige allgemeine Regeln helfen:

Für das Malen vor Ort empfiehlt sich eine tragbare Staffelei, vorzugsweise mit Materialkasten. Gute Dienste leisten ein Klapphocker, ein Schirm und eine Kamera. Denken Sie auch an genügend Proviant.

John Suett

„Der alte Mühlbach" von Foster Caddell, Öl auf Leinwand (45 cm x 60 cm).
Der Maler nutzt den Bach, um den Betrachter ins Bild hineinzuführen. Hätte er ihn waagerecht über die gesamte Bildbreite angelegt, wäre die Bildwirkung zu flach geraten.

☐ Suchen Sie nach Tonwert-, d. h. nach Helligkeitskontrasten, und teilen Sie Ihre Komposition so auf, daß an prominenter Stelle eine größere dunkle Fläche erscheint. Die klassische Komposition sieht meistens eine dunkle Fläche im Vordergrund und eine in der mittleren Entfernung vor – beide zusammen können bis zu einem Drittel des Bildes einnehmen.

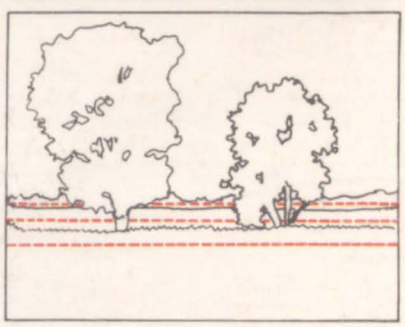
☐ Halten Sie die Komposition einfach, und verzichten Sie auf nebensächliche Details.

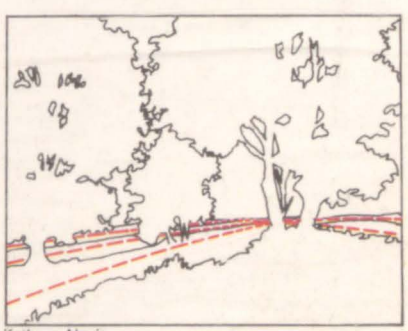
☐ Weichen Sie ruhig von dem, was Sie sehen, ab, wenn sich daraus eine bessere Komposition ergibt. Plazieren Sie Bäume anders, verändern Sie Bergformen und arrangieren Sie grundsätzlich Szenerien so, daß interessantere Farben, Formen und Akzente entstehen.

☐ Achten Sie darauf, daß in Ihrer Komposition nicht alle Linien parallel zum Horizont laufen; sich ständig wiederholende parallele Linien können ein Bild langweilig wirken lassen. Wählen Sie statt dessen Ihren Blickpunkt so, daß die Linien einen Winkel zum Horizont bilden. Dadurch entsteht räumliche Tiefe, und der Blick des Betrachters wird in das Bild hineingeführt.

☐ Malen Sie keine Reihe von Bäumen, die alle die gleiche Größe oder gleichen Abstand voneinander haben. Es wirkt besser, wenn ihre Größen und Zwischenräume unterschiedlich sind, selbst wenn das in Wirklichkeit nicht der Fall ist.

☐ Malen Sie keinen leeren Vorder-





Kathryn Alexis

„Der Grand Canyon bei Yellowstone" von Thomas Moran, Öl auf Leinwand (245 cm x 428 cm). Moran schuf mit einem Schatten über dem Vordergrund einen starken Hell-Dunkelkontrast, der dem Bild enorme räumliche Tiefe verleiht.

Nat. Museum of American Art, Leihgabe Thomas M. Evans

„Dover Ebene, Dutchess County, New York" von Asher Durand, Öl auf Leinwand (108 cm x 154 cm). Eine klassische Luftperspektive: Die Landschaft wurde bezüglich Helligkeits- und Farbtemperatur in klar unterscheidbare Ebenen eingeteilt.

Nat. Museum of American Art, Leihgabe George D. Pratt

Tip

TIEFE AUF VIER EBENEN

Oft ist es sehr nützlich, ein Landschaftsgemälde in drei oder vier unterschiedliche Ebenen einzuteilen: Vordergrund, nahe und mittlere Entfernung, Hintergrund. Jede Ebene hat ihren eigenen Helligkeitswert, ihre eigene Farbintensität und -temperatur. Zum Hintergrund hin werden die Farben zunehmend heller, kühler und trüber. Wenn Sie sich daran orientieren, können Sie die Illusion von Tiefe in den Bildern steigern. Übertreiben Sie ruhig die Unterschiede.

grund – eine große grüne Grasfläche sieht ansprechender aus, wenn sie mit ein paar Blumen, einem Busch oder einem herumliegenden Ast belebt wird.

Die Farben in einer Landschaft verändern sich mit der Entfernung: Sicher haben Sie schon oft beobachtet, daß Hügel und Berge in der Nähe klarer und dunkler aussehen als in größerer Entfernung. Man nennt dieses Phänomen „Luftperspektive". Mit ihr läßt sich in der Malerei wirkungsvoll die Illusion des dreidimensionalen Raumes hervorrufen.

Tonwertbereiche: Durch Variation der Helligkeitswerte kann man den Tiefeneindruck sehr effektiv unterstützen. Generell gilt: Plazieren Sie Ihre dunklen Flächen im Vordergrund, mittlere Töne im Bildzentrum und helle Töne nahe der Horizontlinie.

Farbtemperatur: Farben erscheinen in der Tiefe einer Landschaft zunehmend kühler. Nahe Felsen können etwa einen warmen grauen Farbton aufweisen, werden aber kühler in der Bildmitte und bläulich am Horizont. Achten Sie also bei Ihrer Farbgebung auf diese allgemeinen Temperaturveränderungen, aber denken Sie daran, daß besondere Lichtverhältnisse diese Regel manchmal außer Kraft setzen können.

Intensität: Farben verlieren auch an Intensität, je weiter man sich von ihnen fortbewegt: Eine Wiese, die aus der Nähe leuchtend grün erscheint, wirkt zum Horizont hin trübe. Um für die mittlere Entfernung den richtigen Farbton zu treffen, dämpfen Sie die Mischungen, die Sie für den Vordergrund verwendet haben, mit der Komplementärfarbe oder Weiß.

Kontraste: Setzen Sie den stärksten Kontrast zwischen Licht und Schatten immer in den Vordergrund, und lassen Sie zum Horizont hin die Schatten weicher werden. Auch Farbkontraste wie etwa zwischen Rot und Grün verlieren an Dramatik, je mehr sie im Hintergrund angesiedelt sind.

Details: Führen Sie Details nur im Vordergrund aus. Je mehr Sie sich dem Bildhintergrund nähern, desto mehr sollten Sie Einzelheiten zu Formkomplexen zusammenfassen.

Wenn nötig, erfinden Sie einige Details für den Vordergrund.

Übung: Bachlandschaft im Herbst

Unsere Übung soll Sie mit den wichtigsten Arbeitsschritten der Landschaftsmalerei vertraut machen. Sie können viel Gewinn daraus ziehen, wenn Sie der hier vorgestellten „Vier-Schritte-Methode" folgen. Sie ermöglicht ein schnelles Arbeiten, das der begrenzten Zeit beim Malen in freier Natur Rechnung trägt. Angaben zur Maltechnik wurden knapp gehalten, um Sie anzuregen, mit der Art der Pinselführung zu experimentieren.

Unser Foto zeigt den Bach, den sich der Künstler Paul Strisik als Motiv wählte. Die Szene weckte sein Interesse aufgrund der ausdrucksstarken Licht- und Schattenmuster, er paßte jedoch seine Komposition den grundlegenden Prinzipien der Landschaftsmalerei an: Der Verlauf des Baches wurde von Strisik schärfer akzentuiert, um besser ins Bild zu führen. Die Berge im Hintergrund malte er wesentlich größer, um ein Gegengewicht zum Vordergrund zu schaffen, der eine Fülle von Einzelheiten zeigt. Schließlich veränderte er die Höhe der Bäume und ließ viele Vordergrunddetails aus, um für größere Klarheit zu sorgen. Schon in seiner Skizze kann er so die Kompositionsidee umsetzen.

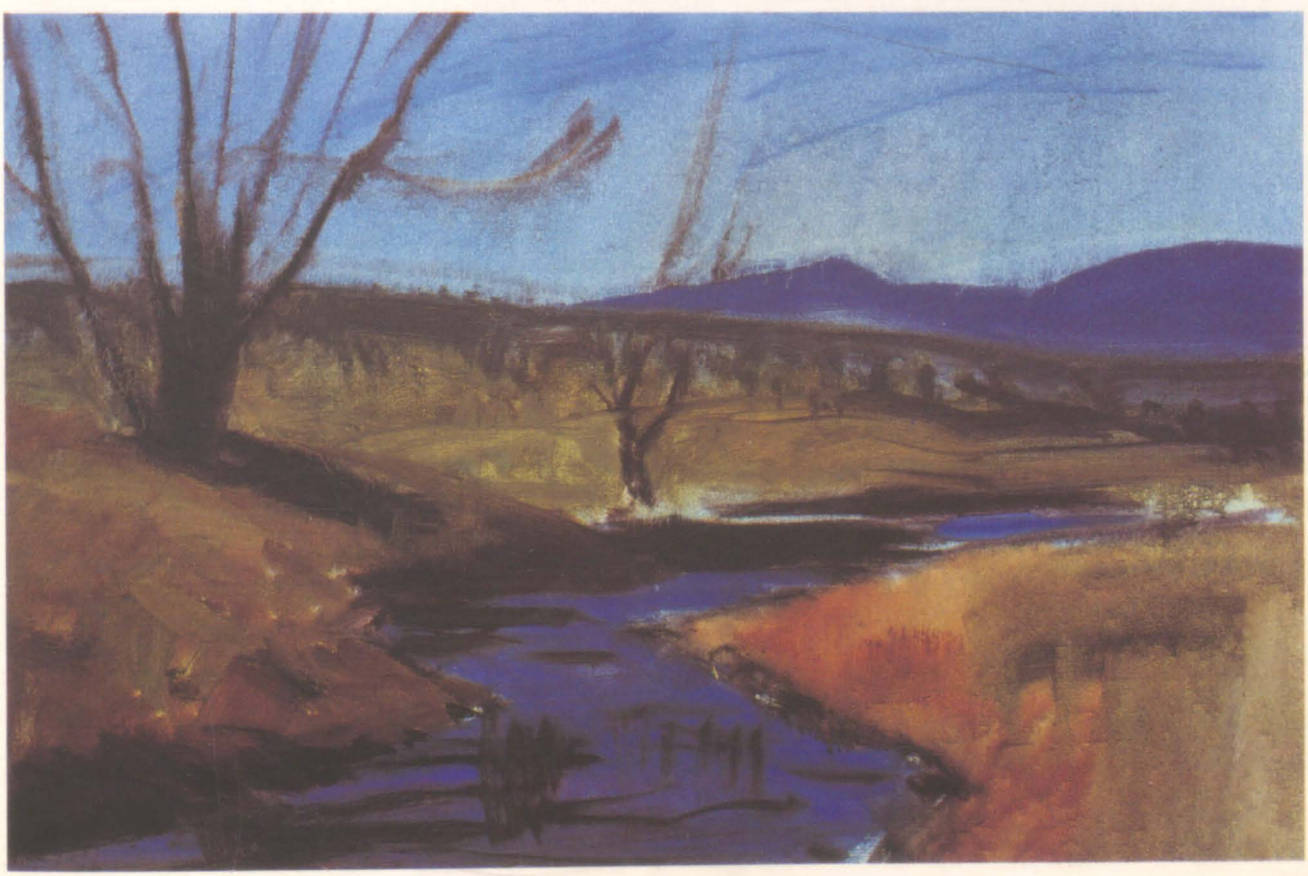
1. Tonwerte festlegen

Im ersten Schritt ist es wichtiger, die Grundhelligkeiten und Grundstimmungen festzulegen, als genau die richtigen Farbtöne zu treffen. Mit einer dünnen Mischung aus Phthaloblau und Lichter Ocker legt der Künstler den Himmel an. Für die Berge im Hintergrund eignet sich eine Mischung aus Ultramarin, Alizarin-Krapplack und Weiß. Für die dunkelsten Töne wird Kadmiumrot mit Elfenbeinschwarz gemischt.

Um das Flußbett farbenfroh anzudeuten, malen Sie den Bach mit Ultramarin und einer Spur Alizarin-Krapplack und setzen an einigen Stellen ein paar Pinselstriche Kadmiumorange ein. Mit schnellen Pinselstrichen und einer trüben graugrünen Mischung aus Ultramarin, Siena gebrannt und Lichter Ocker schaffen Sie die Hügel des Mittelgrundes.

Die Wiesen im Vordergrund entstehen aus einer Mischung aus Lichter Ocker und Siena gebrannt, für den Mittelgrund wird Lichter Ocker mit etwas Kobaltblau oder Ultramarin getrübt.

1



2

WAS SIE BRAUCHEN

- Leinwand oder Malpappe 30 cm x 41 cm
- 6–8 flache Borstenpinsel in mittleren und kleineren Größen sowie einen feinen Haarpinsel für Detailarbeiten
- einen trockenen Lappen
- eine Palette mit neun Farben: Phthaloblau, Lichter Ocker, Kadmiumrot, Elfenbeinschwarz, Ultramarin, Alizarin-Krapplack, Kadmiumorange, Kobaltblau und Siena gebrannt.

Tip ÖKONOMISCHE ZEITEINTEILUNG

Die Bewegung von Sonne und Wolken während des Malens bringt es mit sich, daß sich die Farben, Helligkeiten und Schattenformen in der Natur verändern. Darum sollten Sie alle Informationen über Licht, Schatten und Farbe wie in unserer Übung in den ersten beiden Schritten auf die Leinwand bringen.

2. Grundlegende Formen

Jetzt werden locker die Formelemente gesetzt, die sich in der Landschaft finden. Mit einem trockenen Lappen wischen Sie die Wolkenflächen aus der nassen Himmelsfarbe. Dann werden mit einer Mischung aus Ultramarin und Siena gebrannt stark vereinfacht die Bäume gemalt – die oberen Zweige bestehen aus lockeren Pinselstrichen; die Horizontale der Brücke und die Formen der Gebäude werden festgelegt.

Indem Sie Ihre Pinselstriche den Formen der Landschaft folgen lassen, bestimmen Sie die Hügel des Mittelgrunds. Ein mittleres, graues Grün (Ultramarin und Lichter Ocker) deutet bewaldete Flächen an.

Die Steine am Bach entstehen aus einer Mischung aus Lichtem Ocker und Weiß. Skizzieren Sie locker die verschiedenen Gräser- und Kräuterflecken, und betonen Sie die dunklen Stellen unterhalb des fernen Ufers mit Schwarz und etwas Siena gebrannt.

3. Die Details

Nun können Sie sich mit Muße den Details der Formen, Oberflächen und Tonwertbereiche zuwenden, denn in seinen Grundzügen „steht" Ihr Bild bereits. Sie können den Felsen im Vordergrund mehr Leuchtkraft geben und Einzelheiten wie etwa die Zaunpfähle ins Bild fügen. Wenn er Ihnen noch zu dunkel scheint, hellen Sie den Bergkamm mit ein paar kühlen Grautönen auf und entwickeln dann nach Ihren Vorstellungen die Details des Mittelgrunds. Auch bei den Ästen der Bäume lohnt einige Detailarbeit.

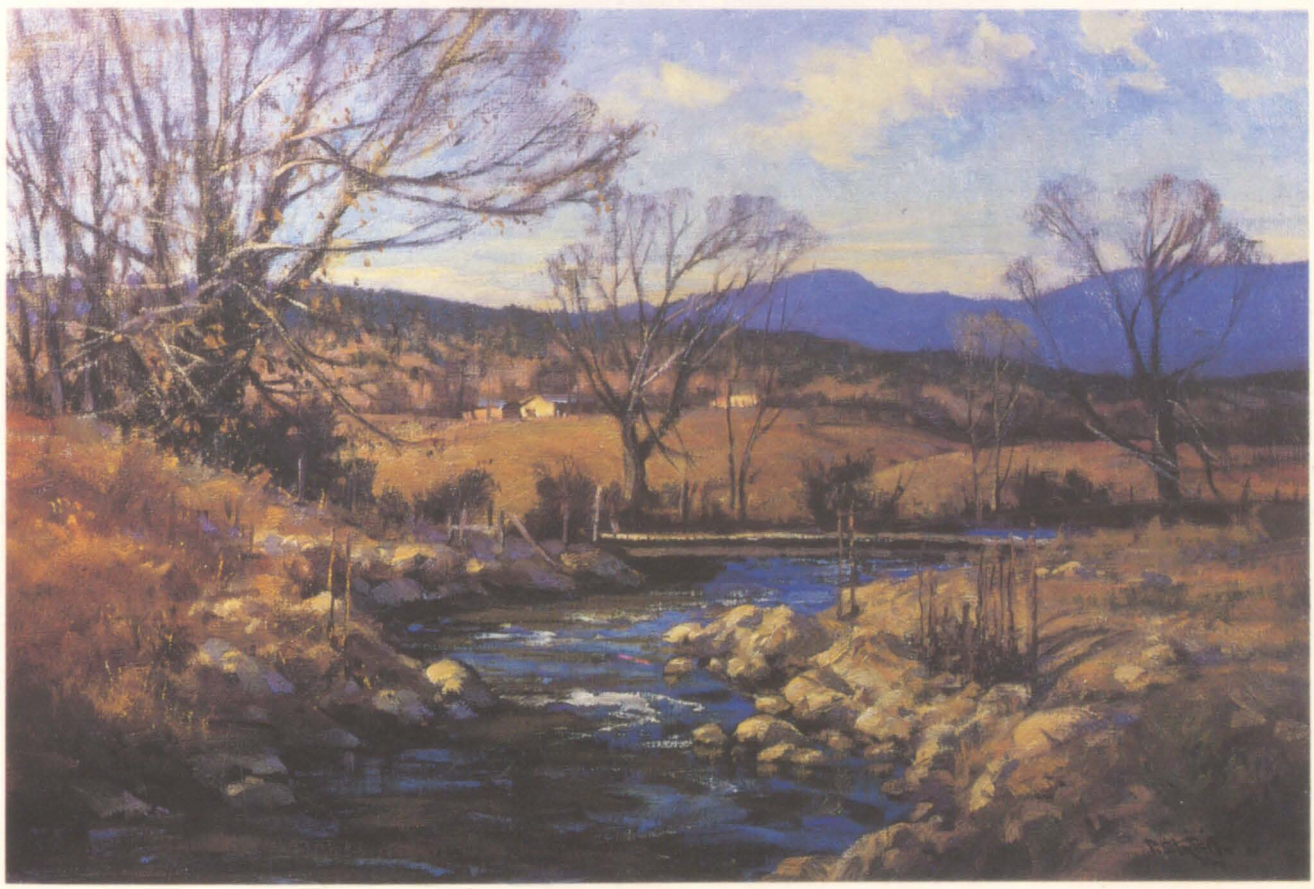
4. Letzte Feinheiten

Nun gilt es, den Vordergrund stärker herauszustellen. Sie können den Bach mit der gleichen Mischung wie in Schritt 1 überarbeiten. Mit einer Mischung aus Kadmiumrot, Lichter Ocker und etwas Kobaltblau können Sie den Hügeln im Mittelgrund eine wärmere Farbwirkung verleihen, damit sie sich von den entfernteren Hügeln abheben. Ein paar warme Grau- und Grüntöne im Vordergrund steigern die perspektivische Wirkung.

Malen Sie die Wolken erst zum Schluß – so, wie es der Komposition dient, nicht unbedingt naturgetreu.

3

4



„Jerry White, Böttcher in Powers Destillerie, Dublin", Kohleskizze von Paul Hogarth.

Ungekünstelt

Menschen bei der Arbeit liefern uns natürliche „Posen" – geradezu maßgeschneidert zum Skizzieren.

Man braucht nicht gleich eine Fabrik zu besichtigen oder einen Urlaub auf dem Bauernhof zu buchen, um Menschen bei der Arbeit zu portraitieren. Es lohnt sich schon, den Skizzenblock für Alltägliches parat zu haben: Der in sein Hobby vertiefte Bastler ist ein ebenso lohnendes Motiv wie der Freizeitgärtner von nebenan.

Ebenso bedeutsam wie das Motiv ist Ihre Skizziertechnik! Benutzen Sie einen Kohlestift oder einen weichen Bleistift, und zeichnen Sie flüssig, ohne zu radieren. Arbeiten Sie den Hintergrund nur soweit aus, daß die Umgebung beschrieben, das Modell aber nicht erdrückt wird.

Eine gute Idee ist es, das Modell mit Gegenständen zu umgeben, die es näher charakterisieren. Die auf typische Formen reduzierten Werkzeuge hinter dem Böttcher genügen

schon, um Atmosphäre zu schaffen und gleichzeitig eine Menge über die Arbeit des Mannes zu erzählen. Das Denkmal mit Hammer und Sichel in der Skizze des Lastwagenfahrers legt nahe, daß dieses Bild in Moskau entstand.

Wenn Sie Menschen skizzieren, können Sie ihr Wesen auch dadurch hervorheben, daß Sie charakteristische Merkmale betonen. In seinem Portrait des russischen Lastwagenfahrers setzt Paul Hogarth kraftvolle, bedächtige Linien ein, um Stolz und Würde eines hart arbeitenden Mannes zu vermitteln. Absichtlich übertreibt er die Größe der Arme, der Hände und des Rückens.

„Moskauer Lastwagenfahrer, UdSSR 1957", Contè-Stift- und Kohleskizze von Paul Hogarth.

Auf Messers Schneide

Normalerweise ist der Pinsel das Werkzeug des Aquarellisten. Es gibt jedoch eine Anzahl technischer Tricks und Kniffe, die mit anderen Hilfsmitteln ausgeführt werden.

Messer, Rasierklingen oder das spitze Ende des Pinselstiels sind gute Hilfsmittel, um in einer Farbschicht Linien und Strukturen einzubringen. Wenn man die Farbschicht mit einem spitzen Gegenstand einritzt, erhält man sehr feine, lineare Effekte. Mit einer stumpfen Klinge dagegen lassen sich eher flächige Wirkungen erzielen.

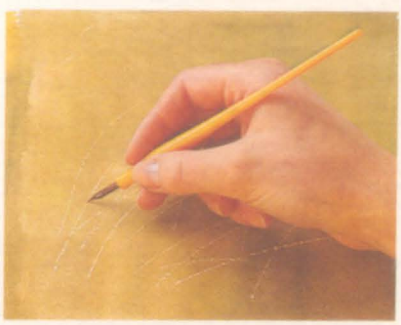
Ritzen in feuchter Farbe: Wenn Sie mit der Spitze des Pinselstiels scharfe Linien in die noch feuchte Papieroberfläche einritzen, können Sie dunklere Streifen in der nassen Farbschicht erzeugen. Sie entstehen, weil auf der eingeritzten Linie das verletzte Papier die Farbpigmente schneller aufsaugt als auf der übrigen Fläche. Diese Technik bietet sich bei der Darstellung von dunklen Ästen, Zweigen und Gräsern an. Sie erhalten auf diese Weise härter konturierte Linien als bei der Arbeit mit einem Pinsel.

Ritzen in trockener Farbe: Wenn der Farbauftrag bereits durchgetrocknet ist, benutzen Sie ein Messer oder die Kante einer scharfen Rasierklinge, um Farbe so weit abzukratzen, daß das weiße Papier wieder zum Vorschein kommt. So können dünne Zweige und Gräser oder der Widerschein von Sonnenlicht auf einer Wasseroberfläche angedeutet werden.

Bewegen Sie dabei die Klinge immer in der gleichen Richtung. So vermeiden Sie, daß die Oberfläche des Papiers zerstört wird und sich seine Eigenschaften verändern.

Das Abschaben feuchter Farbe: Mit einem stumpfen Gegenstand, wie zum Beispiel der abgerundeten Klinge eines Buttermessers, können Sie feuchte Farbe wegnehmen. Sie erhalten auf diese Weise hellere Farbpartien in einer dunklen, noch feuchten Farbschicht. Diese Technik ist nützlich, wenn gedämpfte Glanzlichter gesetzt werden sollen.

In dieser Darstellung eines heftigen Regenschauers benutzte Zoltan Szabo die Ecke einer Rasierklinge, um die Regenspritzer auf der Landstraße hell herauszuarbeiten.



John Suett

Ein alltägliches Motiv, vom Wind gebeugtes Gras, wurde hier von Zoltan Szabo souverän und temperamentvoll ausgeführt. Er begann mit einem lockeren Farbauftrag und zog die Farbe dann mit der Spitze des Pinselstiels lang aus. So entstand der Eindruck von wehendem Gras. Schließlich kratzte er mit einer Messerspitze in die bereits leicht angetrocknete Farbe einige Linien, die die Gräser andeuten.

SCHIEBEN UND SCHABEN

Nasse Farbe: Benutzen Sie einen stumpfen Gegenstand, etwa den Rand einer Münze, um helle Linien in einer dunklen Farbschicht zu erzeugen. Drücken Sie die Münze auf das Papier, und schieben Sie damit die noch nasse Farbe beiseite.
Trockene Farbe: Soll bereits trockene Farbe durch Abkratzen wieder entfernt werden, muß ein schärferes Instrument benutzt werden. Nehmen Sie eine Rasierklinge, und führen Sie ihre Schneide wie einen Spachtel mit festem Druck über das Papier. Mit dieser Schabetechnik erreichen Sie funkelnde Aufhellungseffekte.

RITZEN UND KRATZEN

Nasse Farbe: Wollen Sie dunkle Linien in eine Farbschicht einfügen, ritzen Sie mit dem Pinselstiel in die noch feuchte Farbe. Dadurch entsteht eine scharf konturierte dunkle Linie. Eine eher fransige Linie entsteht, wenn Sie die Spitze eines scharfen Messers oder die Ecke einer Rasierklinge benutzen.
Trockene Farbe: Für einzelne, feine Glanzlichter benutzen Sie einen scharfen, spitzen Gegenstand, und kratzen Sie mit entschlossener Bewegung Farbpigmente aus der trockenen Farbschicht heraus, bis das Papier zum Vorschein kommt.

Tip

VARIATIONEN ERPROBEN

Bedecken Sie zunächst ein Blatt Papier mit einer dunklen Farbschicht. Kratzen und schaben Sie dann mit einem Messer verschiedene grafische Formen aus. Wiederholen Sie diese Übung in verschiedenen Stadien des Trocknungsprozesses: So schaffen Sie sich ein Gefühl für die unterschiedlichen Effekte.

Übung: Spinnweben

Wie kann man den Zauber eines filigranen Spinnennetzes mit Aquarellfarben einfangen? Zoltan Szabo zeigt, wie einfach es geht. Er benutzt dafür die „Abkratztechnik".

1. Der Hintergrund

Am besten skizzieren Sie zunächst mit einem Bleistift die großen Bereiche Ihrer Komposition – die Baumstämme, das Gebüsch. Die weichen, verschwommenen Konturen, die den Hintergrund bilden, erhalten Sie, indem Sie das Papier vor dem Farbauftrag anfeuchten, so daß die Farben naß-in-naß verlaufen.

Der dunkle Hintergrund besteht aus Phthaloblau, Karminrot und etwas Siena gebrannt. Stark verdünnt eignet sich dieselbe Mischung auch für den angedeuteten Baumstamm auf der linken Seite. Bevor das Papier vollkommen trocken ist, wird der deutlich hervortretende Baumstamm rechts mit einer Mischung aus Phthaloblau, Siena gebrannt und Karminrot gemalt.

2. Details im Vordergrund

Den Vordergrund bringen Sie optisch näher, indem Sie Details hinzufügen. Dafür benützen Sie eine Farbmischung aus Cölinblau, Gummigutt und Ultramarin blau. Den Baumstamm können Sie mit einigen Pinselstrichen in der Trockenpinseltechnik vervollständigen.

Zoltan Szabo malt das buschige Laubwerk mit verschiedenen Mischungen aus Ultramarinblau und Gummigutt. Hier und da deutet er einen Zweig an. Die vielfältige Gestalt des Blattwerks wird deutlich, wenn Sie beim Malen die Form ihrer Pinselstriche variieren.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt leicht getöntes Aquarellpapier, ca. 45 cm x 50 cm
- zwei Rundpinsel Nr. 2 und Nr. 6
- eine Farbpalette mit sechs Farben: Cölinblau, Gummigutt, Ultramarinblau, Phthaloblau, Karminrot und Siena gebrannt
- ein scharfes, spitzes Messer.

1

2

3. Dunkle Bereiche hinzufügen

Um dem Bild Halt zu geben, malen Sie die dunklen Büsche in der Ferne mit einer Mischung aus Phthaloblau, Karminrot und Siena gebrannt. Wählen Sie einfache Umrißformen. So kann man verhindern, daß die helleren, detaillierter ausgeführten Formen im Vordergrund in ihrer Wirkung gestört werden. Lassen Sie auch hier genügend Raum zwischen den dunklen Pinselstrichen, um den Eindruck gefilterten Lichts zu vermitteln. Der Mittelgrund gewinnt an Kontur, wenn Sie nun noch einige Zweige einfügen, die sich als Silhouette vom Himmel abheben.

In der Bildmitte ragt ein Ast ins Sonnenlicht. Seine Umrißformen bestimmen Sie, indem Sie rundherum dunkle Farbpartien anlegen und die Formen der kleinen Zweige mit einem Pinsel Nr. 2 freistellen. Nachdem Sie diesen hell leuchtenden Zweig geschaffen haben, sind alle Vorbereitungen für die letzte Verfeinerung – die Darstellung des Spinnennetzes – getroffen.

4. Das Spinnennetz

Wenn das Papier vollkommen trokken ist, nehmen Sie ein scharfes, spitzes Messer, um mit entschlossenen, schnellen Bewegungen die weißen Linien des Spinngewebes herauszukratzen. Drücken Sie gerade so fest auf, daß Kratzer entstehen, die man aus einiger Entfernung noch wahrnimmt. Während Sie mit der Messerspitze über das strukturierte Papier gehen, reißt die Oberfläche an den erhabenen Stellen der Papierkörnung immer wieder auf. So entstehen unterbrochene helle Linien, die den Eindruck von glitzernden Lichtpunkten oder kleinen Tautropfen auf dem Netz vermitteln.

Mit einem feuchten Borstenpinsel können Sie nun die Form des kleinen, im Netz hängenden Blattes herausarbeiten, indem Sie etwas Hintergrundfarbe anlösen und entfernen. Nachdem die Stelle getrocknet ist, wird sie mit einer hellen Mischung aus Gummigutt und Karminrot ausgemalt.

„Spinnweben", Aquarell von Zoltan Szabo, 28 cm x 37 cm

3

4

Übung: Baumstumpf

Zoltan Szabo gelingt es meisterlich, die natürliche Schönheit auch in einfachen Motiven zu erkennen. Bei seinem Aquarell „Baumstumpf" benutzt er die „Abschabtechnik", um das Spiel des Lichts auf Blättern und Gräsern einzufangen.

1. Ausschaben des Unkrauts

Mit einem Bleistift skizziert Zoltan Szabo zunächst die Umrisse des Baumstumpfes. Dann feuchtet er das Papier mit Wasser an und verteilt eine Mischung aus Siena gebrannt, Cölinblau und Phthaloblau.

Wenn die Farbe ihren feuchten Glanz fast verloren hat, können Sie den Rand einer Messerklinge oder einer Münze benutzen, um damit die Formen einiger hellerer Unkrautpflanzen aus dem dunklen Hintergrund herauszuschaben. Weil die Farbe noch etwas feucht ist, werden die Farbpigmente bei dem Schabevorgang an den Außenrand der Umrißformen gedrängt. Sie lagern sich dort verstärkt ab.

2. Der Baumstumpf

Den Baumstumpf malen Sie am wirkungsvollsten in der Trockenpinseltechnik mit einer recht zähen Mischung aus Siena natur, Siena gebrannt und etwas Ultramarinblau. Um räumliche Wirkung zu erzielen, wird der mittlere Bereich, dort wo das Licht direkt einfällt, viel heller gestaltet. Fügen Sie Ihrer Farbmischung noch etwas Siena gebrannt hinzu, um damit die Baumrinde mit kurzen, grob geführten Pinselstrichen anzudeuten.

Am Fuß des Baumstumpfes steigern einige hellere Gräser die Wirkung des Vordergrunds. Es wäre zu schwierig, die feinen Details dieser Pflanzen mit einem Messer auszukratzen. Benutzen Sie in diesem Fall also besser einen feuchten Pinsel, um damit etwas Farbe anzulösen und aufzusaugen. Wenn das Bild trocken ist, nehmen Sie noch einmal die dunkle Hintergrundmischung aus der ersten Arbeitsphase und malen damit um die helleren, feinen Formen herum, um sie noch stärker zur Geltung zu bringen. Die kleinen Blätter an der Oberseite des Baumstumpfes werden mit einer dünnen Lösung Gummigutt gemalt.

1

2

3. Den Vordergrund entwickeln

Fügen Sie nun weitere Details rund um den Fuß des Baumstumpfes ein. Dadurch wird der Blick ins Bildzentrum gelenkt, und Ihr Bild gerät nicht in Gefahr, unbeweglich und starr zu erscheinen. Der Eindruck von Bewegung und organischem Wuchs wird vermittelt, indem Sie hart konturierte und weich fließende Umrißlinien – besonders in den Schattenbereichen des Bildes – gegeneinandersetzen.

Richten Sie Ihr Augenmerk zunächst auf die Formen der Pflanzen an den Bildrändern. Diese Formen sollten verschwommener wirken als die im Zentrum des Bildes. Nur an einigen Stellen, wie zum Beispiel bei den dunklen Farnzweigen, sollten Sie mehr Details ausarbeiten. Die Blätter auf dem Baumstumpf modellieren Sie wirkungsvoll, indem Sie einige Pinselstriche mit Umbra gebrannt hinzufügen.

3

4. Letzte Feinheiten

Betrachten Sie nun die Komposition in ihrer Gesamtheit. Möglicherweise werden Sie Bildteile entdecken, die durch Vertiefung der dunklen Partien noch besser miteinander verbunden werden können. In unserem Beispiel hat Zoltan Szabo in der unteren rechten Ecke noch einige dunkle Partien hinzugefügt, um diesem Teil des Gemäldes mehr Gewicht zu verleihen.

Die Lichter über den Axtspuren am Baumstumpf werden mit einer Messerspitze ausgeschabt. Um dem Bild mehr Bewegung zu verleihen, können Sie das kleine herunterfallende Ahornblatt neben den Blättern auf dem Baumstumpf einfügen.

4

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt glattes Aquarellpapier, ca. 45 cm x 50 cm
- zwei Rundpinsel Nr. 2 und Nr. 6
- eine Farbpalette mit fünf Farben: Cölinblau, Phthaloblau, Siena natur, Siena gebrannt und Gummigutt
- ein scharfes Messer oder eine Münze.

Harriet Martin

„Stilleben können Rhythmus und Humor haben. Mein Ziel ist es, diese beiden wunderbaren Eigenschaften in mein Werk zu integrieren."

Harriet Martin ist kein Kind von Ängstlichkeit. Oft wählt sie Motive, die schon wie Karikaturen aussehen, und sie übertreibt diese Tendenz noch: „Zu meinen Lieblingsgegenständen gehören verwelkte Blumen, die die meisten Leute längst in den Abfall befördern würden. Die kurios verformten Blütenblätter wirken auf mich enorm ausdrucksvoll", sagt Harriet Martin.

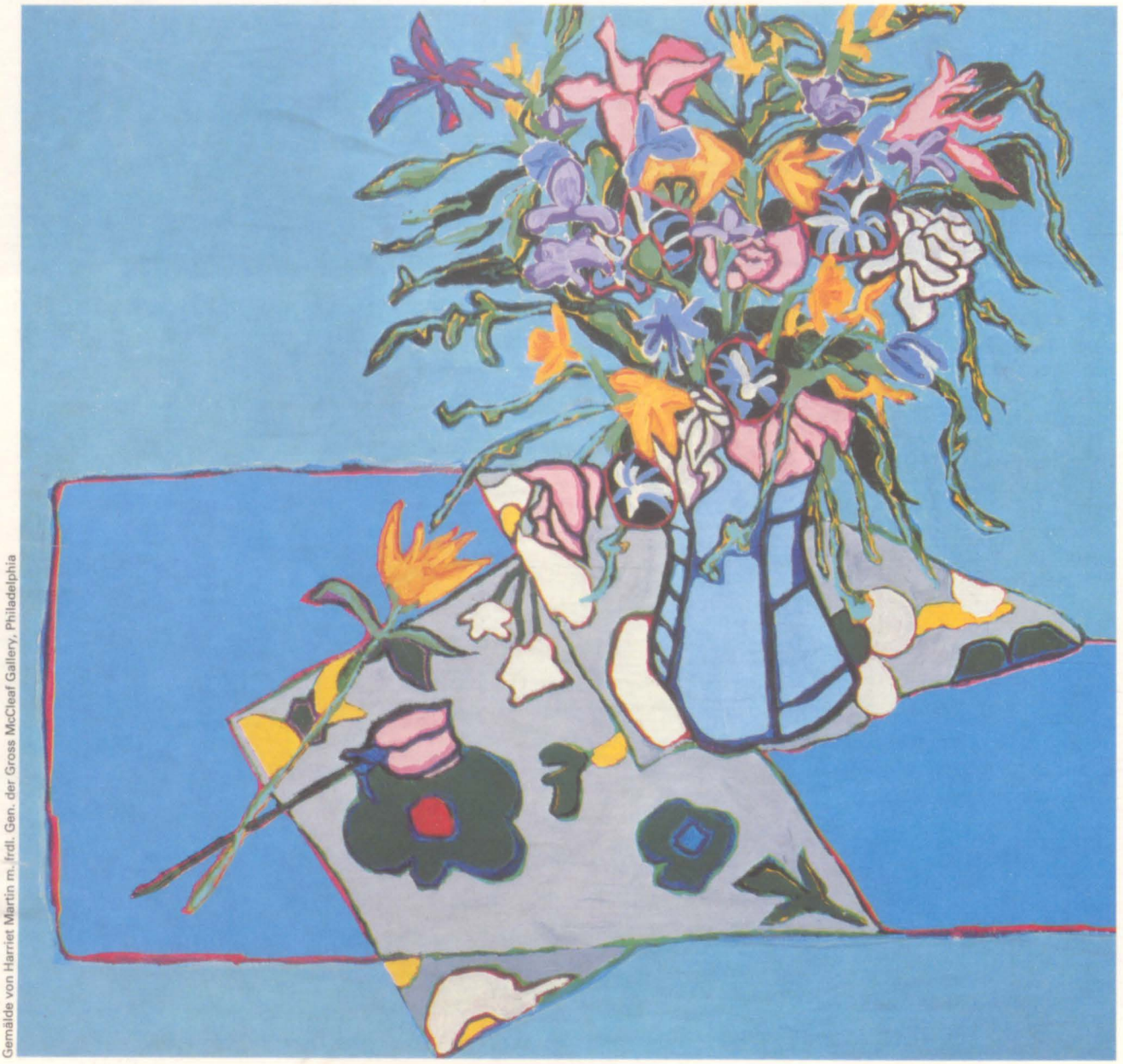
„Grundsätzlich lege ich meine Kompositionen wie geometrische Muster an. Darum betone ich die flache, zweidimensionale Form und belebe die Oberfläche, indem ich positive und negative Formen gegeneinander ausspiele.

Zunächst grundiere ich die Leinwand mit mehreren Gipsschichten,

NEGATIVER RAUM

„Wenn ich übermale, beginne ich immer mit dem Raum um die Gegenstände herum. Vasen, Blumen und alle freistehenden Objekte kommen zuletzt an die Reihe. Dadurch, daß ich in dieser Reihenfolge arbeite, beziehen sich die zentralen Bildelemente immer auf den sie umgebenden Raum."

„Französisches Bukett", Acryl auf Leinwand, 86 cm x 91 cm. Die intensiven Farben des Untergrunds drängen den Blick zu den Blumen hinauf.



Gemälde von Harriet Martin rm. frdl. Gen. der Gross McCleaf Gallery, Philadelphia

um eine möglichst glatte Oberfläche zu erhalten; dann bringe ich den Entwurf mit Kohle oder Bleistift auf die Grundierung.

Tanzende Farben

Meine Untermalung ist immer ausgesprochen farbig. Ich nehme die Farbe direkt aus der Tube und trage die verschiedenen Farbtöne nebeneinander auf. Welche Farbe wohin kommt, hängt davon ab, was ich darübermalen will – meistens wähle ich Gegensätze. Im allgemeinen sind die untersten Schichten am farbintensivsten – die Untermalung ist es nämlich, die die darüberliegenden Farben tanzen läßt.

Beim ‚Französischen Bukett' versuchte ich, die willkürliche Bewegung der welken Blumen einzufangen. Die einfachen, verstreuten Blumen auf der Stoffdecke sollten das Auge auf die unruhig schwingenden Blumen in der Vase lenken. Mit der gelben Blume, die auf dem Tuch liegt, gelang es mir, diesen Zusammenhang herzustellen.

Paradiesvögel

Exotische Blumen finde ich einfach amüsant. Gladiolen besitzen eine fast lächerliche Steifheit, Strelitzien wirken keck und vorlaut. Das brachte mich auf den Gedanken, die Blumen darzustellen, als ob sie sich unterhielten.

Ich entschied mich für ein extremes Hochformat, um die ohnehin schon langstieligen Strelitzien und Gladiolen noch länger wirken zu lassen und Dramatik zu schaffen. Den Tisch legte ich perspektivisch so an, daß das Auge nach hinten gelenkt wird. Die Wand malte ich jedoch als einheitliche Farbfläche, wodurch der Blick wieder nach vorne gedrängt wird. Im Fenster ließ ich die Gladiolen ‚hervorspringen', indem ich den Hintergrund schwarz anlegte; weil aber die Vase selbst schwarz ist, wird das Auge wieder in den Hintergrund gezogen. Mit diesen gegensätzlichen Bewegungen konstruierte ich das Hin und Her zwischen den Blumen, das wie ein aufgeregtes ‚Gespräch' wirkt."

„Paradiesvögel", Acryl auf Leinwand, 61 cm x 132 cm. Lebhafte Blau- und Orangetöne leuchten zwischen dem Schwarz und den neutralen Farben auf und lassen die Formen miteinander kommunizieren.

Fesselnde Texturen

Der Bleistift ist das ideale Mittel, um durch unterschiedlichen Druck Oberflächen von großem Abwechslungsreichtum zu schaffen.

Gleich, welche Oberflächentextur Sie darstellen möchten: Es geht nicht darum, eine photographische Kopie eines Gegenstandes zu schaffen, sondern Striche und Tonwerte so zu kombinieren, daß die Anmutung der Textur erarbeitet wird. So erhalten Sie Bilder voll Lebendigkeit.

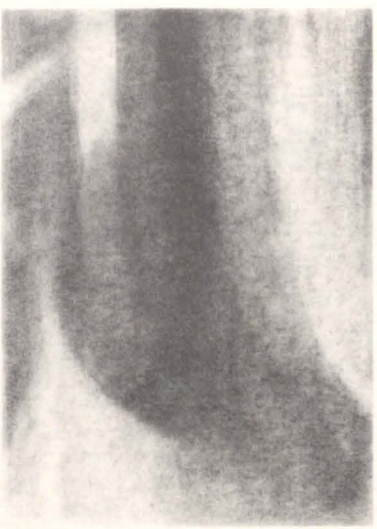
Es gibt keine starre Regel dafür, wie man am besten zu einer überzeugenden Oberflächendarstellung kommt. Sie sollten einfach verschiedene Ideen ausprobieren und sehen, ob Sie die Wirkung zufriedenstellt. Grundsätzlich sollten Sie Kompositionen vermeiden, in denen alle Elemente die gleiche Textur aufweisen. Wenn Sie hingegen rauhe und glatte Oberflächen nebeneinander abbilden, erscheinen sie aufgrund ihres Kontrastes in ihrer Wirkung gesteigert. Texturen sind wie Gewürze: Die richtige Menge kann Begeisterung hervorrufen, zuviel kann verheerend sein!

WIRKUNGSVOLLE OBERFLÄCHEN

Schon mit der Auswahl von Papier und Bleistift können Sie das Gelingen von Texturen beeinflussen. Wenn die Oberfläche Ihres Motivs rauh ist, bietet sich das Zeichnen auf rauhem Papier an. Mit einem weichen, körnigen Stift nutzen Sie die Möglichkeiten der Papieroberfläche voll aus. Umgekehrt werden glänzende oder glasartige Oberflächen auf glattem Papier mit hartem Bleistift wiedergegeben.

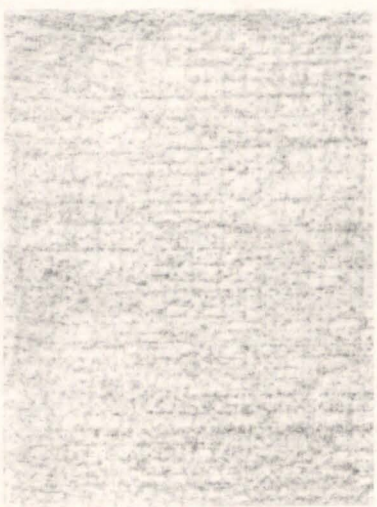
Denken Sie auch an den Trick der Frottage: Wenn Sie Ihr Papier auf eine geeignete Oberfläche legen – zum Beispiel eine grobe Holzmaserung oder ein faseriges Textilgewebe – und dann kräftig mit einem weichen Bleistift darüberreiben, können Sie allein schon auf diese Weise viele interessante Texturen in ihre Zeichnungen einbeziehen.

Holzmaserung gelingt sehr gut, wenn Sie mit der flachen Seite der Bleistiftspitze auf einem mittelgrauen Grundton arbeiten.

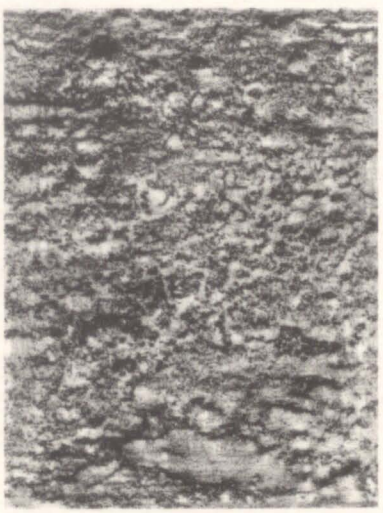


Metallischen Schimmer erzielt man durch Verwischen dunkler Flächen auf einer hellgrauen Schraffur.

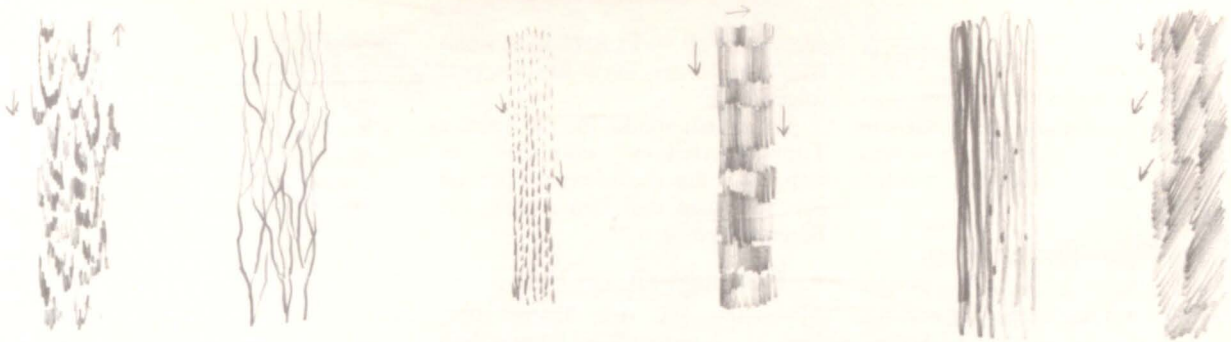
Deuten Sie den Papiergrund in Grau an und modellieren Sie die dunkleren Flächen. Schaffen Sie die Lichter mit dem Knetgummi.



Für die Struktur von Gewebe reiben Sie mit der Seite des Bleistiftes die Leinenstruktur einer Malpappe auf Papier durch.



Verfahren Sie wie bei der Darstellung von Gewebe, aber reiben Sie kräftiger: Sie erhalten die dunklen Töne eines Ziegels.



A B C D E F

Linie und Tonwert

Schon allein durch den Wechsel von Druck und Richtung Ihrer Striche können Sie eine Vielzahl verschiedener Texturen erzeugen. Fast alle hier vorgestellten Techniken finden sich in Harry Borgmans Zeichnung wieder.

A. Zackige, vertikale Striche werden durch Auf- und Abwärtsbewegung des Stiftes erzeugt, ohne ihn vom Papier abzusetzen.

B. Eine ununterbrochene, zackige Linie, deren Textureffekt auf einfachem Wechsel des Drucks beruht, wirkt wie eine Äderung.

C. Sehr kurze Striche, die zunehmend länger und mit mehr Druck ausgeführt werden können, setzt man bei der äußerst vielseitigen Stricheltechnik ein.

D. Variieren Sie einmal die Stricheltechnik: Setzen Sie die Striche enger und verändern Sie den Druck von links nach rechts.

E. Ausgesprochen wirkungsvoll sind unregelmäßige, mit einem stumpfen Bleistift gezeichnete Linien, die man mit abnehmendem Druck zeichnet.

F. Kurze, gewinkelte Linien ergeben einen lebhaften Textureffekt, wenn Druck und Bewegung von rechts nach links und von oben nach unten variiert werden.

„Altes Bauernhaus in der Nähe von LeMans", Frankreich, von Harry Borgman (32 cm x 23,8 cm).
Der Künstler arbeitete auf Papier mit leicht gekörnter Oberfläche und mit Bleistiften unterschiedlicher Härtegrade – HB, 4B und 6B –, um die verwitterten Materialqualitäten wiederzugeben.

Übung: Grizzlybär

Am Beispiel eines Bären zeigt Norman Adams, wie mit Gruppen von kurzen, kräftigen Strichen eine lebhafte Textur geschaffen werden kann.

1. Die Umrißzeichnung

Schon wenn Sie den Umriß des Grizzlybären zeichnen, können Sie die wesentlichen Unregelmäßigkeiten seines Fells leicht andeuten. Um einen realistischen Eindruck des vorwärtstrottenden Tieres zu vermitteln, sollten Sie versuchen, die aus dem Gelenk heraus erfolgende charakteristische Drehbewegung der linken Vordertatze zu erfassen. Versuchen Sie, dem Bären einen gutmütigen Ausdruck zu geben, wie er für dieses Tier typisch ist.

2. Tonwerte andeuten

Mit lebhaften, kurzen Strichen können Sie die wesentlichen Helligkeitsbereiche sehr gut herausarbeiten. Wenden Sie etwas mehr Druck für die dunkleren Flächen auf, die unter dem dichten Fell die ausgeprägte Muskulatur des Bären erahnen lassen. Das Fell wirkt natürlich, wenn Ihre Striche der Form des Körpers folgen.

Als Anhaltspunkt für die spätere Tonwertverteilung empfiehlt es sich, nun die dunkelsten Töne an der Schnauze und den Augen des Bären festzulegen.

3. Detailarbeit am Fell

Abgesehen von den Klauen und dem Maul mit seinem kurzen Fell sind die Konturen des Bären weich und fließend. Das zottige Fell bildet einen Saum, den Sie mit zarten Strichen erfassen. Beim Zeichnen der vielen feinen Striche können Sie verschiedene Linienschwünge, -stärken und -längen ausprobieren und Fellunregelmäßigkeiten durch dunklere Strichbüschel darstellen. Auf den Pfoten ist das Fell des Bären kürzer.

Auf den Hinterbeinen und an der Innenseite des angehobenen Vorderbeines finden sich die tiefsten Schatten. Wenn Sie die aufgestellten Haare auf dem Buckel des Bären betonen möchten, können Sie auch dort dunkle Akzente setzen. Die Ohren werden durch geänderte Strichrichtung vom übrigen Fell abgehoben.

Tip

SCHATTEN IM PELZ

Wenn Sie die Schattenflächen in einer Felltextur wiedergeben wollen, sollten Sie versuchen, Ihre Striche möglichst dicht nebeneinander zu zeichnen. Wenn Sie sich allein auf die Wirkung von stärkerem Druck verlassen, entsteht lediglich der Eindruck eines Wechsels in der Eigenfarbe des Fells und nicht der eines Schattens. Aber Vorsicht: Zu starke Abschattung wirkt oft flach und ziemlich strukturlos.

WAS SIE BRAUCHEN

- Zeichenpapier
- 2B Bleistift

1

2

3

Blitzschnell

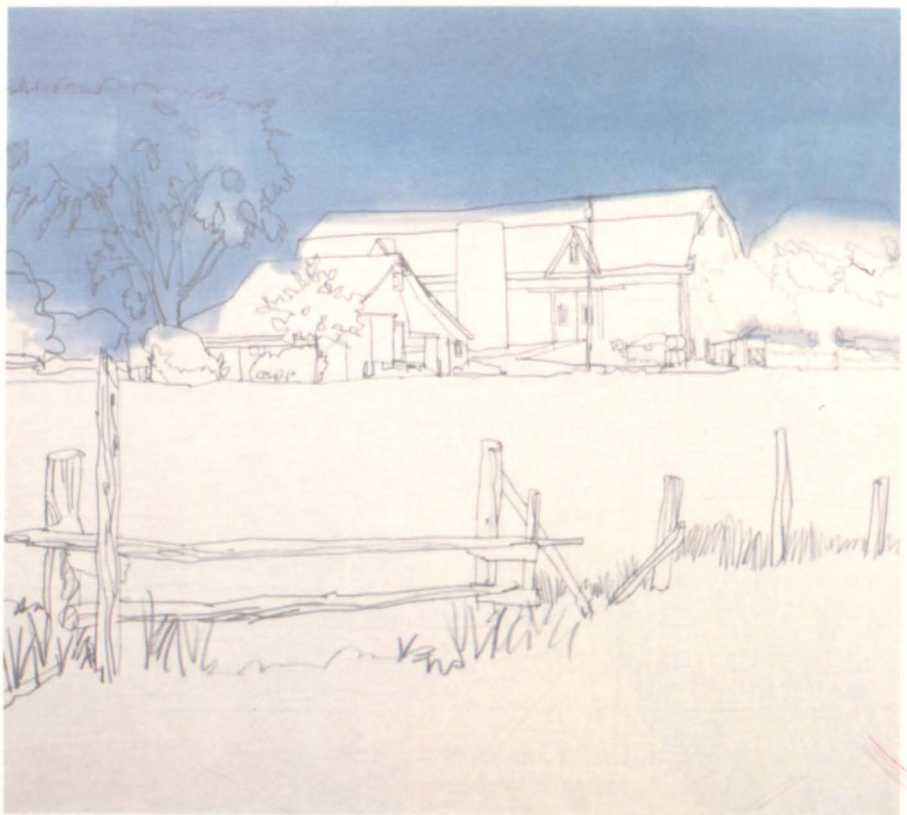
Farbmarker sind enorm vielseitig. Und Sie können mit ihnen ausgesprochen zügig arbeiten.

Unsere Übung ist in nur zwei Stunden fertigzustellen. Markerfarbe trocknet nicht nur schnell, Filzstifte begünstigen rationelles Arbeiten auch dadurch, daß sie eine lockere, zusammenfassende Darstellungsweise nahelegen.

1. Die Umrißskizze

Harry Borgman zeichnete zunächst mit einem HB-Graphitstift eine Umrißskizze. Als Untergrund verwendete er Bristolkarton. Dieses glatte, aufgezogene Papier eignet sich gleichermaßen für Marker- und Bleistiftzeichnungen. Nachdem er alle Konturen in seiner Skizze erfaßt hatte, legte er für den Himmel eine gleichmäßige Hellblaufläche an: Sie soll das ruhige Element werden.

1



2. Balance der Tonflächen

Um der Komposition inneren Halt zu geben, sie „auszubalancieren", legt Harry Borgman die wichtigsten Tonwertbereiche an. Am besten konzentrieren Sie sich zunächst auf das Olivgrün der mittleren Weidefläche. Für den unmittelbaren Vordergrund können Sie einen graugrünen Marker benutzen. Bäume und Büsche harmonieren in einem dunkleren Olivgrün gut dazu. Versuchen Sie stets, das Gesamtmotiv im Auge zu behalten und lieber großzügig aufzubauen, statt sich allzufrüh auf die detaillierte Ausarbeitung einzelner Partien zu stürzen. Sie gefährden sonst leicht die Ausgewogenheit, Leichtigkeit und Eleganz der Bildwirkung.

2

3

3. Die Gebäude

Harry Borgman kolorierte zunächst die Dächer des Bauernhauses und der umliegenden Wirtschaftsgebäude. Für die Dachflächen verwendete er zwei abgestufte kühle Grautöne. Die Bretterwände kommen in verschiedenen Rottönen gut zur Geltung. Tiefe und Wirkung werden verstärkt, wenn Sie für die Sonnenseite ein helles Rot (Zinnober) nehmen, während Sie für die Schattenseite das tiefere Karmesinrot wählen und zusätzlich einzelne Schattenpartien mit Grün überarbeiten. Das Laubwerk können Sie mit demselben grünen Marker zeichnen. Sie geben ihm plastische Fülle, wenn Sie die dunkelsten Schatten mit Blaugrün ergänzen.

Harry Borgman übermalt die Umrisse des Holzzauns mit einem hellen Grauton. So bleiben die Bleistiftkonturen sichtbar, und das Holz zeigt eine rauhe, natürlich wirkende Textur.

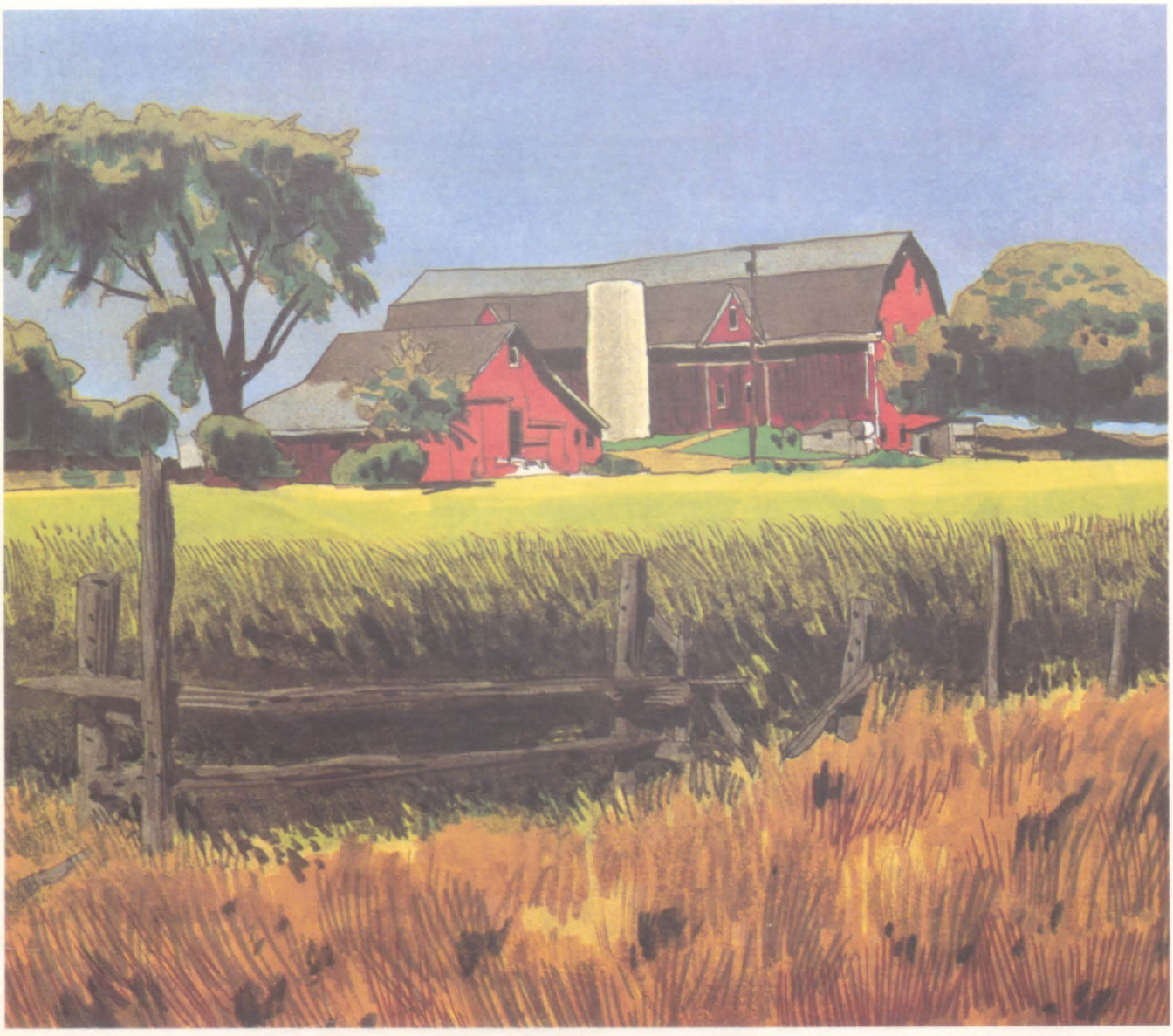
4

4. Plastische Wiedergabe

Um die Räumlichkeit des Bildes zu betonen, vertiefen Sie die unteren Blattpartien der Bäume mit Preußischblau und versehen Teile der überstehenden Dachränder mit schwarzen Schatten. Heben Sie auch Fenster- und Türrahmen der Farmgebäude mit Schwarz hervor. Die Struktur der Holzbretter auf der Schattenseite der Scheunenwand deuten Sie geschickt an, wenn Sie mit der Spitze des Preußischblau-Markers feine, senkrechte Striche über die Schattenseite ziehen.

Der Mittelgrund wirkt noch zu leer. Der Künstler schraffiert daher die Weide mit einem dunkleren Grün. Auch im Vordergrund können Sie durch eine ähnliche Strichführung in verschiedenen Ocker- und Umbratönen Grasbüschel ausführen. Legen Sie über die gesamte Vordergrundpartie einen zarten Sepiaton – das gibt ihr mehr Wärme – und setzen Sie, wenn Sie den Vordergrund weiter beleben möchten, im Gras einige dunkle Akzente.

5



5. Letzte Feinheiten

Die meisten Papiersorten lassen eine nachträgliche Aufhellung der einmal mit Markern aufgetragenen Farben nicht zu. Deshalb ist es immer ratsam, die Tonflächen Schritt für Schritt von Hell nach Dunkel aufzubauen. So können Sie jetzt die Grautöne des Zauns im Bildvordergrund weiter vertiefen, bis Sie genau den Farbeffekt erreichen, den Sie sich vorgestellt haben. Sind Sie mit dem Grundton des Zauns zufrieden, setzen Sie zum Schluß mit dunklen Grauschattierungen die letzten Akzente. Der Zaun wird sich nun nicht nur besser vom Hintergrund abheben, sondern er wirkt auf ganz natürliche Weise verwittert und plastisch zugleich.

Als letzte Feinheit können Sie nun noch die Dächer im Hintergrund mit einem mittelgrauen Marker überarbeiten, um sie zum einen stärker voneinander abzuheben und zum anderen die Wirkung von Licht und Schatten noch besser zur Geltung zu bringen.

Markerfarben besitzen einen Nachteil: Sie beginnen im Laufe der Zeit zu verblassen. Marker-Tinte enthält in der Regel keine Pigmente, sondern besteht aus transparenten Farblösungen, die selten lichtecht sind. Sie können Ihre Bilder schützen, indem Sie sie entweder in einer Mappe aufbewahren oder sie unter Glas rahmen und darauf achten, daß sie nicht direktem Sonnenlicht ausgesetzt werden.

WAS SIE BRAUCHEN

- Bristolkarton
- einen HB Graphitstift
- Marker in den Farben: Hellblau, Preußischblau, Dunkelgrün, Olivgrün, Olivgrün-dunkel, Graugrün, Zinnoberrot, Kadmiumrot, Ocker, Umbra, helles Sepia, fünf Grautöne.

Farbmarker

Marker gibt es in vielen hundert Farben. Ihre Farbintensität variiert je nach Fabrikat. Daher lohnt es sich, sie vor dem Kauf auszuprobieren.

Wie beständig sind Markerfarben?
Markerfarben sind transparente Farblösungen, sie enthalten keine Pigmentfarbstoffe. Deshalb verblassen manche Zeichnungen im Laufe der Zeit, besonders wenn sie direktem Sonnenlicht ausgesetzt werden.

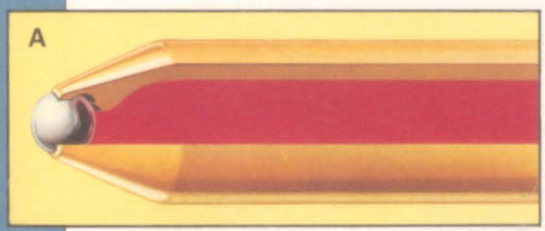
Woraus bestehen die Markerfarben?
Die meisten Markertypen enthalten Farbflüssigkeiten, die entweder aus wasserhaltigen oder chemischen Farblösungen bestehen. Die wasserlöslichen Farben „schwimmen" auf der Papieroberfläche und lassen sich deshalb leicht mit anderen Farben mischen, während die wasserfesten Farben wesentlich schneller vom Papier aufgesaugt werden. Wollen Sie einen dünnen Farbauftrag übermalen, kommen hierfür nur wasserfeste Marker in Frage.

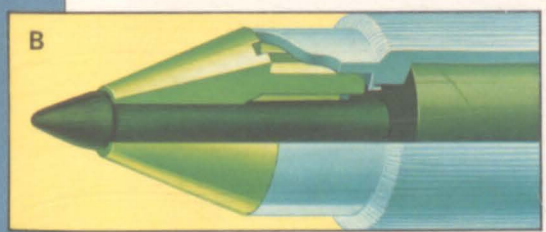
Welche Papiersorten eignen sich am besten für die Arbeit mit Markern?
Die Wirkung, die Sie mit farbigen Markern erzielen, hängt in erster Linie von Form und Größe der Stiftspitze ab. Entscheidend sind aber auch Untergrund (Papiersorte) und Auftragtechnik.
Weiches Papier färbt der Marker mit weichen, leicht ausgefransten Spuren. Leichte und durchlässige Untergründe wie Japanpapiere bleiben recht lange feucht, so daß Sie auf diesen Papieren mit Markern fast wie mit Wasserfarben malen können.
Hartes Papier eignet sich am besten für eine feine Strichtechnik. Die Farbe wird von diesen glatten Papiersorten wenig aufgesogen, und die aufgetragenen Striche treten deutlich hervor. Sobald ein Auftrag getrocknet ist, kann er ohne weiteres übermalt werden. Sie können Schicht für Schicht nuancierte Tonabstufungen entstehen lassen.
Textuiertes Papier hat eine spürbar rauhe Oberfläche. Diese Eigenschaft läßt sich beim Zeichnen gut für gebrochene Linien, beim Malen für leicht gesprenkelte Farbflächen ausnutzen.

Kann man mit Markern auch helle Tonflächen aufbauen?
Die Farben der meisten Marker sind stark leuchtend. Zarte Schattierungen erzielen Sie, wenn Sie die Farben verdünnen. Benutzen Sie einen wasserlöslichen Marker, und tauchen Sie die Stiftspitze vor dem Malen kurz ins Wasser. Sie erzielen auf diese Weise ähnliche Effekte wie beim Verwaschen in der Aquarelltechnik.

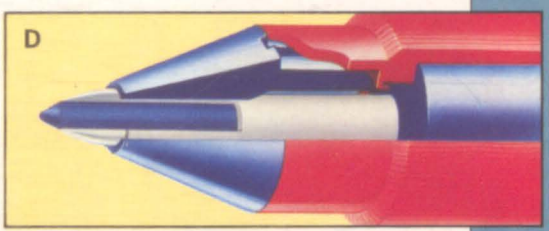
Können ausgetrocknete Stifte aufgefrischt werden?
Bei manchen wasserfesten Markern lassen sich die Spitzen abschrauben und kleine Mengen Verdünnungsmittel beimischen. Sind die Stiftspitzen fest montiert, bleibt Ihnen bei Markern mit Filzdocht noch die Möglichkeit, Verdünner durch den Docht einzuspritzen. Das ist zwar eine etwas umständliche Methode, aber sie erspart Ihnen eine Menge Geld.

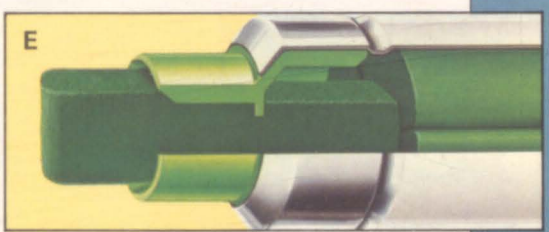
Wie reinigt man die Spitzen verschmierter Marker?
Haben sich die Markerspitzen verfärbt, brauchen Sie sie nur von allen Seiten auf einem Blatt Löschpapier etwas kräftiger als gewöhnlich abzustreifen.

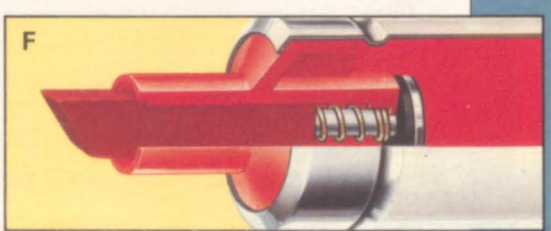




*A. **Kugelspitze:** Eine kleine rollende Kugel überträgt dickflüssige Tinte auf das Papier.*
*B. **Faserspitze:** Die Tinte wird durch Kapillarwirkung in die Spitze gezogen.*
*C. **Tintenroller:** Bei diesem Stifttyp reguliert eine Vielzahl winziger Kügelchen den Fluß der Tinte. Er malt deshalb sehr gleichmäßig.*
*D. **Hartfaserspitze:** Wie bei der Faserspitze sorgt die Kapillarkraft für die Tintenzufuhr.*
*E. **Filzdocht:** Die Tinte fließt ungehindert in die gepreßte Filzspitze des Stifts.*
*F. **Filzdocht mit Ventil:** Die Tintenflüssigkeit fließt vom Farbtank, wenn man malt.*

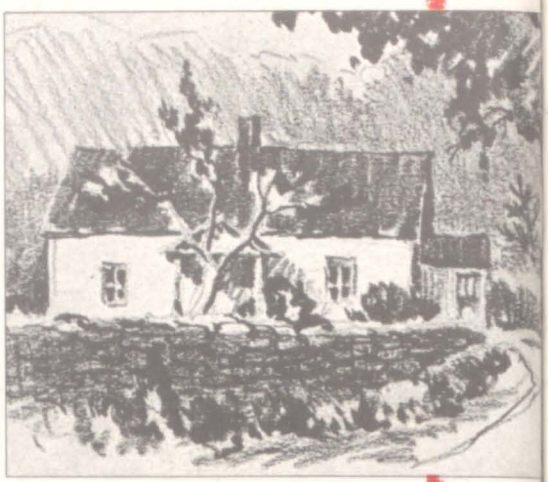






M. frdl. Gen. Berol Ltd.

Vorschau auf Heft 15



An einem einfachen Motiv wie einem Haus lassen sich hervorragend Kompositionserfahrungen sammeln. In **SKIZZEN UND STUDIEN** zeigen wir, zu welch aussagekräftigen und individuellen Ergebnissen die künstlerische Auseinandersetzung führen kann.

Unsere neue Rubrik **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** veranschaulicht anhand ausgewählter Werke berühmter Maler, was ein Bild zum Meisterwerk macht. Paul Cézannes Stilleben ist ein ideales Beispiel für ausgewogene Bildgestaltung. Unsere Erläuterungen machen es Ihnen leicht, meisterliche Techniken für Ihre Bilder zu nutzen.

In den Augen eines Menschen kann sich eine Welt spiegeln. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie, wie Sie Blicke einfangen.

Die passenden Farbmischungen für kunstgerechte Schatten lernen Sie in unserer Rubrik **ÖLMALEREI** kennen.

Obwohl Glas wie Metall spiegelt, sind doch die Wiedergabetechniken für beide Materialien in **BLEISTIFT** unterschiedlich. Unsere Übung zeigt, wie's geht.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 15

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 15

SEHEN UND VERSTEHEN

Ausdrucksvolle Augen 393

ÖLMALEREI

Farbige Schatten 396
Verblüffendes Schattenspiel 398

BLEISTIFT

Metall und Glas 400
Übung: Glasflaschen 402

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

Techniken großer Meister 406

ACRYL

Ungewöhnliche Effekte 408

AQUARELL

Im Grünen 410
Übung: Wiese im Sonnenlicht 412

IM ATELIER

Polly Kraft 416

SKIZZEN UND STUDIEN

Kurzschrift für Künstler 418

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

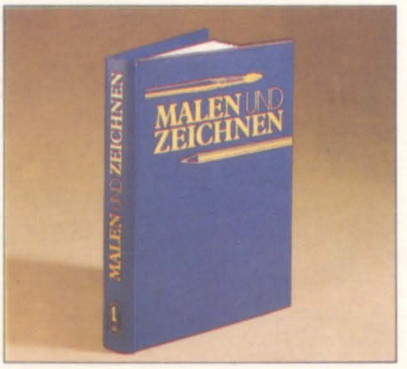
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 401 Harry Borgman; 393 Rudy de Reyna; 393, 395 Douglas R. Graves; 394, 406, 407 Hereward Lester Cooke; 395 Marcos Blahove und Joe Singer; 396, 397 Arthur Stern; 398 Wendon Blake; 399 Foster Caddell; 400, 402–405 Robert Jappalorti; 409 Wendon Blake, Franklin Jones Malerei; 410, 411 Christopher Schink; 412–415 Ferdinand Petrie Malerei, John Shaw Photographie; 416, 417 Olga Zaferatos; 418 Arthur L. Guptill; 419, 420 David Millard

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Ausdrucksvolle Augen

Seit alters her hat man die Augen als „Spiegel der Seele" bezeichnet. Vor allem sie sind es, die die Gefühle eines Menschen deutlich machen.

Portraits wirken um so überzeugender, je besser es dem Künstler gelingt, den besonderen Ausdruck der Augen einzufangen. Obwohl die Augen bei jeder einzelnen Person individuell ausgeprägt sind, gibt es doch eine allen gemeinsame Grundstruktur. Wenn Sie sich mit ihr vertraut machen, wird es Ihnen leichter fallen, den individuellen Augenausdruck Ihres Modells zu erfassen.

Der Augapfel

Das Auge ist von kugelförmiger Gestalt. Dicht unter der Oberfläche befinden sich die Pupille und die sie umgebende, farbig getönte Iris. In unserer Abbildung können Sie erkennen, wie das Augenlid auf dem Augapfel liegt. Es verdeckt den größten Teil des Augapfels und paßt sich der Kugelgestalt des Auges an.

Tip

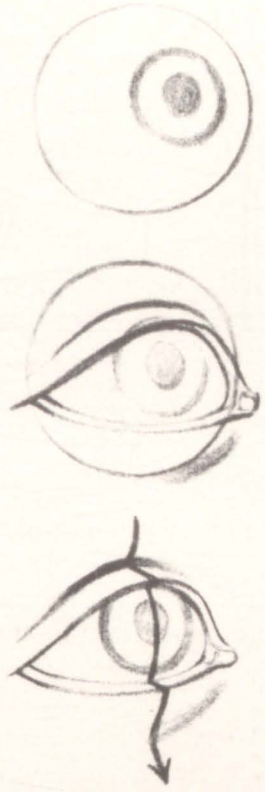
DIE GRÖSSE DER PUPILLE

Die Pupillengröße richtet sich danach, wieviel Licht das Auge trifft. Je beschatteter das Auge, desto größer zeichnet man die Pupille.

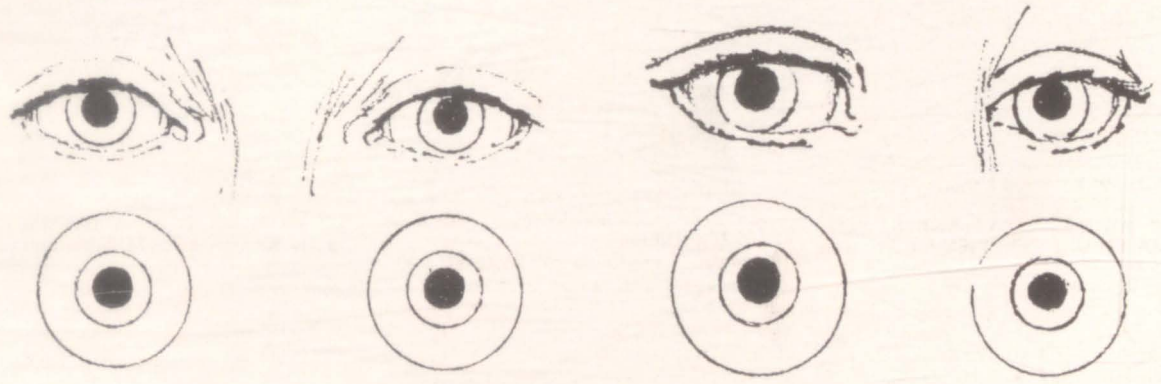
Am Übergang zwischen Lid und Augapfel bildet sich der Saum des Lides als regelrechtes Treppchen heraus.

Bei einem Portrait erfüllen die Augen häufig die gleiche Aufgabe, wie die ins Bild hineinführenden Hauptlinien bei einer Landschaftsdarstellung: Wie diese nehmen die Augen den Blick des Betrachters auf und ziehen ihn tiefer in das Bild hinein. Weil der Blickkontakt zwischen zwei Menschen für die Verständigung so wichtig ist, wird sich auch der Dialog zwischen Betrachter und Portrait an den Augen entspinnen: Beim Betrachten eines Portraits versuchen wir unwillkürlich in den Augen zu „lesen". Die Stimmung und den individuellen Ausdruck in den Augen Ihres Modells erfassen Sie am besten, wenn Sie es unmittelbar frontal oder aus einer Dreiviertelsicht portraitieren.

Denken Sie auch daran, daß bei einem Menschen nur ganz selten beide Augen von exakt gleicher Form sind. Selbst, wenn Sie sie direkt von vorn ansehen, werden Sie Unterschiede, zum Beispiel in der Farbgebung der Iris, der Muskelspannung der Lider oder sogar der Größe wahrnehmen. Deshalb sollten



Das Auge ist keine flache Scheibe, sondern ein kugelförmiger Körper. Durch die Form der Augenlider wird diese Tatsache betont.

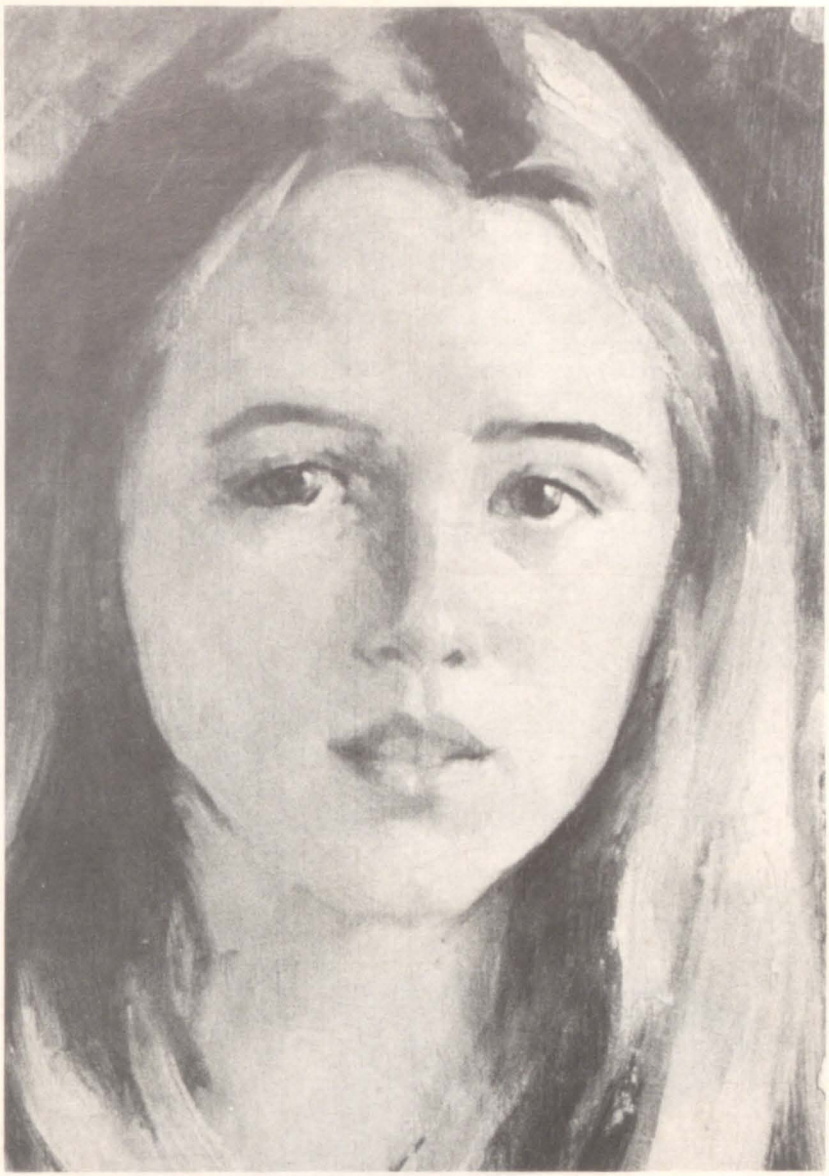


UNTERSCHIEDLICHE SICHTWEISEN

Ist der Blick nach vorn auf einen Gegenstand in der Ferne gerichtet, steht die Pupille in der Mitte des sichtbaren Teils des Auges. Sind die Augen auf einen Gegenstand in unmittelbarer Nähe gerichtet, scheinen sie ganz leicht zu schielen. Die Perspektive bewirkt bei der Dreiviertelansicht, daß ein Auge etwas kleiner als das andere erscheint.

Sie niemals ein Auge als Kopie des anderen zeichnen, sondern vielmehr die Unterschiede herausarbeiten und vielleicht sogar etwas überbetonen, um den individuellen Charakter im Blick Ihres Modells wiederzugeben.

Wie groß die Bedeutung der Augen in einem Bild sein kann, sehen Sie im Portrait des italienischen Renaissance-Künstlers Boltraffio. Die Augen des Jungen scheinen jeder Bewegung des Betrachters zu folgen. Mit ihren nach unten weisenden äußeren Winkeln scheinen sie Enttäuschung und Kummer widerzuspiegeln. Wenn man genau hinschaut, entdeckt man den an die Jacke gehefteten, leeren Ärmel: Das Kind besitzt nur einen Arm.



„Portrait eines Jünglings" von Giovanni Antonio Boltraffio, Öl auf Holz, 46 cm x 34 cm. National Gallery of Art, Washington D.C., Ralph and Mary Both Collection 1947. Trotz der leuchtend roten Kleidung beanspruchen die Augen in diesem Portrait die größte Aufmerksamkeit des Betrachters. Wenngleich in der Farbgebung gedämpft, erhalten Sie durch den Charakter der Darstellung einen nachdenklichen und melancholischen Ausdruck.

„Mädchenkopf" (Detail) von Marcos Blahove. Öl auf Karton, 35,5 cm x 28 cm. Im Besitz des Künstlers. Auch bei diesem Portrait begegnen sich die Blicke des Modells und des Künstlers. So werden die Augen zu einem Anziehungspunkt.

Von der Seite gesehen weist der der Augapfel an der Iris eine Wölbung auf. Die Stärke der Lider ist gut zu erkennen.

Blickt das Auge nach oben, wird der untere Lidrand sichtbar. Beide Augenlider schmiegen sich der sphärischen Wölbung des Augapfels an und verdeutlichen seine Kugelgestalt.

Blickt das Auge nach unten, wird der Saum des oberen Lids sichtbar. Oberhalb des halb geschlossenen Lids zeichnet sich ein tiefer Schatten ab, der dem Augen einen Rahmen verleiht.

Farbige Schatten

Schatten sind, im Gegensatz zur gängigen Meinung, selten schwarz. Welche Farbe sie jedoch aufweisen, hängt von der Fläche, auf die sie fallen, und von reflektierendem Licht ab.

Oft sind es gerade die Farben der Schatten, die ein Gemälde lebendig wirken lassen. Tiefe, ausgearbeitete Schatten sorgen für brillante helle Flächen und können ein Bild geradezu zum Funkeln bringen. Richtig getroffene Schattenfarben erhalten die Tonwertbalance und verleihen Ihren Bildern so eine überzeugende Räumlichkeit und Tiefe.

Im allgemeinen sind Farben in den Schatten weniger intensiv als in beleuchteten Bildteilen. Obwohl sie in erster Linie von der Lokalfarbe der beschatteten Fläche bestimmmt werden, können sie auch stark von der angrenzenden Umgebung beeinflußt werden – etwa von der Farbe der Oberfläche, die den Schatten wirft, oder von der Farbe reflektierten Lichts.

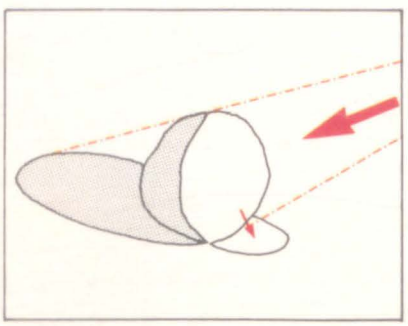
Unter freiem Himmel

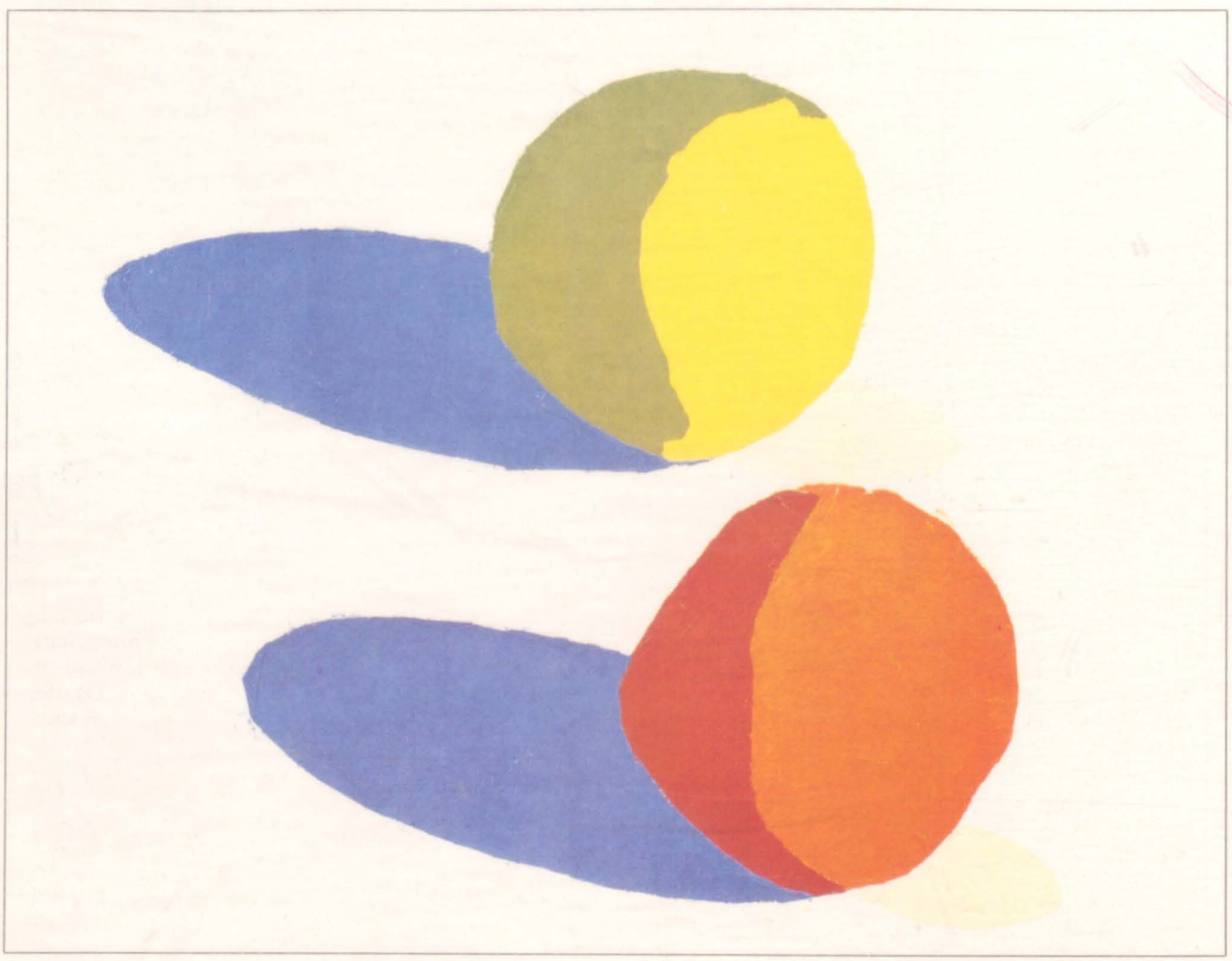
An einem sonnigen Tag mit klarem, blauem Himmel besitzen die Schatten einen kühlen Ton. Das Blau des

Für ein einfaches Schattenschema wurden eine Apfelsine und eine Pampelmuse in hellem Sonnenlicht auf weißes Papier plaziert und als Farbflächen gemalt. Die Schattenbereiche sind scharf definiert, weil nur eine Lichtquelle das Motiv beleuchtet.

LICHT IM SCHATTEN

Schon Leonardo da Vinci erkannte einen Schatten als „eine Fläche, die nur von wenig Licht beleuchtet ist". Ein Schatten erhält zwar kein Licht von der Hauptquelle, ihn trifft jedoch reflektierendes Licht. Dieses „wenige Licht" verleiht Schatten ihre Farben, die für den Maler so wichtig sind.





Kevin Kennedy

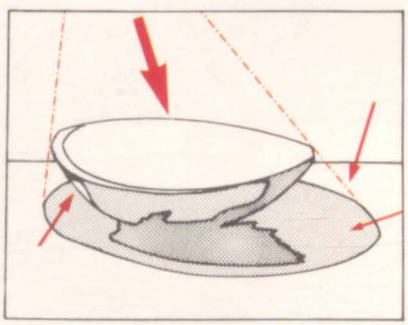
Richard Gleason

Himmels strahlt in die Schattenflächen ein und verändert ihre Farben.

Das stark vereinfachte Bild einer Pampelmuse und einer Apfelsine im Sonnenlicht ist ein gutes Beispiel für Schatten unter freiem Himmel: Die Schatten sind in einem ungetrübten Blau gemalt, weil sie auf eine weiße Oberfläche fallen, auf der sich das Himmelsblau gut durchsetzt. Der Schatten der Apfelsine geht etwas mehr ins rötlich-violette als der Schatten der Pampelmuse, denn von der Apfelsine reflektiert ein wenig oranges Licht in den Schatten.

In der Realität ist die Farbe des Untergrunds, auf die ein Schatten fällt, jedoch nur selten weiß. Sie müssen dann einen weiteren Ton, die Lokalfarbe des Untergrunds, in die Schattenfarbe einbeziehen. Diese Schwierigkeit können Sie am elegantesten meistern, indem Sie die interessantere Wirkung „gebrochener Farbe" nutzen. In der Naß-in-naß-Technik werden einzelne Striche reiner Farbe nebeneinandergesetzt. So können Sie leicht alle Farben einfangen, die in die Schattenfläche hineinspielen.

Um Schatten in Innenräumen zu studieren, wurde eine hölzerne Schale vor eine blaue Wand auf einen grünen Untergrund gesetzt. Das Diagramm verdeutlicht, wie der Schatten von reflektiertem Licht aufgelöst wird. Die Wirkung der Reflexionen auf die Schattenfarbe findet sich im Gemälde umgesetzt.



Schatten in Räumen

In Innenräumen wird verhältnismäßig viel Licht von den Wänden zurückgeworfen. Dadurch erscheinen die Ränder der Schatten weich. Oft löst das reflektierende Licht den Schatten auf und erzeugt in ihm verschiedene Farbsektoren und Tonabstufungen.

Wieder wird die Farbe des Schattens sowohl von der Farbe der Fläche beeinflußt, auf die er fällt, als auch von der Farbe der Oberflächen, die Licht reflektieren. Im Bild der Schale wird der Schatten stark durch das blaue, von der Wand reflektierte Licht aufgelöst. Da der Untergrund einen grünen Lokalton aufweist, erscheint der Schatten in einem Blaugrün, in das auch der Ton der Schale hineinspielt. Geschickt differenziert der Künstler die Farbabstufungen: Als tiefsten Ton verwendet er ein dunkles Grün, das zu den Rändern hin, auf die mehr reflektiertes Licht trifft, blauer wird.

Verblüffendes Schattenspiel

Im strahlenden Sonnenlicht wirken Schatten oftmals völlig anders, als man es erwarten würde. Hier heißt es, genau zu beobachten. Einige Details im Ölgemälde Edmund Tarbells enthüllen uns typische Farbeffekte, wie sie starkes Sonnenlicht hervorruft. So wirkt beispielsweise das blaue Kleid der Frau im Schatten intensiver, weil seine Farbe durch die Reflektion des Himmels verstärkt wird. Überraschenderweise erscheinen gerade die Schattenpartien im Ohr des kleinen Jungen in einem sehr leuchtenden Rot. Die Erklärung hierfür ist einfach: Das intensive Licht scheint durch die Ohrmuschel und bringt das Rot des Blutes zum Vorschein.

Es gehört schon eine Portion Mut dazu, Schatten nicht in der Lokalfarbe, sondern in einer anderen, womöglich kräftigeren Farbe zu malen. Könnten Gegenstände im Schatten durch die „fremden" Farben nicht so sehr „entstellt" werden, daß man sie gar nicht mehr erkennt? Furcht ist hier fehl am Platze. Es lohnt sich sogar, die Schattenfarbe leicht zu übertreiben. Auch hierfür ist Tarbells Gemälde ein gutes Beispiel. Die Schattenpartien im roten Haar

„Margery mit Little-Edmund" von Edmund Tarbell, Öl auf Leinwand, 102 cm x 128 cm, Detail unten. Gekonnt arbeitete der Künstler den Kontrast der tiefen, kühlen Schatten gegenüber den warmen Lichtern heraus. Das blaue Licht des Himmels intensiviert die Farbwirkung in den Schattenpartien des Kleides.

National Museum of American Art, aus dem Nachlaß von Henry Ward Ranger

der Frau schimmern in dunklen Blau- und Grüntönen.

Als erste Übung im Umgang mit Schattenflächen mag es einfacher sein, der Vorgehensweise von Foster Caddell in dem Landschaftsgemälde zu folgen. Er bringt zunächst kühle Blau- und Purpurtöne in die Schattenflächen und setzt dann wärmere Töne in die nasse Farbe. Die Naß-in-naß-Technik verhindert, daß gleichmäßige Flächen wie die erdfarbene Straße in einem flachen dunklen Braun erscheinen. Durch Hinzufügen weiterer lebendiger Farbtupfer gewinnt der Weg an Charakter.

Nicht ganz problemlos sind Schattenflächen auf weißem Grund. Selbst wenn man Weiß mit mehreren anderen Farben abtönt, können sie noch zu „weiß" wirken. Auch hier empfiehlt sich die Naß-in-naß-Technik, mit der man abweichende Farbeinstrahlungen locker nebeneinander in die Grundfarbe einsetzt. Foster Caddell erarbeitete so die Häuserwände: Zuerst malte er sie in einem recht starken Blau, dann fügte er einige Pinselstriche der übrigen reflektierten Farben – das Grün des Grases und etwas Alizarin-Krapplack vom Himmel – in die nasse Farbe und erreichte so eine natürliche Schattenwirkung.

„Weg bei Beachdale" von Foster Caddell, Öl auf Leinwand, 61 cm x 76 cm. Die stimmungsvolle Landschaft zeigt, wie durch „naß-in-naß" gesetzte Farben tiefe, leuchtende Schatten entstehen.

Tip

DIE KUNST DER BALANCE

Die Tonwerte von Licht- und Schattenflächen sollten möglichst ausgewogen sein. Wenn die Schatten gerade so dunkel sind, daß sie die hellsten Stellen des Bildes zum Leuchten bringen und selbst nicht trübe wirken, ist die ideale Balance hergestellt.

Metall und Glas

Obwohl Glas und Metall spiegelnde Oberflächen aufweisen, unterscheiden sich die Wiedergabetechniken für beide Materialien ganz erheblich.

Metall neigt dazu – im Gegensatz zu den meisten anderen Materialien – fast alles einfallendes Licht zu reflektieren. Eines der auffallendsten Kennzeichen von poliertem Metall besteht darin, daß es in einigen Bereichen dunkel und matt und in anderen hochglänzend aussehen kann. Die Verteilung dieser Flächen hängt vom Winkel des einfallenden Lichtes und vom Standpunkt des Betrachters ab. Aus diesem Grunde sollte man besonders starke Tonwertkontraste wählen, wenn man poliertes Metall überzeugend wiedergeben will. Nur dort, wo die Oberfläche rostig oder schmutzig ist, sollten die Töne weicher ineinander übergehen. Anders bei Glas: Der Trick bei der Darstellung von Glas besteht meist darin, es überhaupt nicht zu zeichnen!

Der Durchblick

Wenn ein Glas als Behälter dient, wird vor allem der Inhalt des Glases gezeichnet. Handelt es sich um ein Fenster, gibt man die Gegenstände wieder, die sich dahinter befinden. Sie können durch die Lichtbrechung des Glases, besonders bei gerundeten Glasformen, vergrößert und in den Konturen verzerrt erscheinen. Scharfe, helle Spitzlichter sind ein weiteres sicheres Anzeichen für Glasoberflächen.

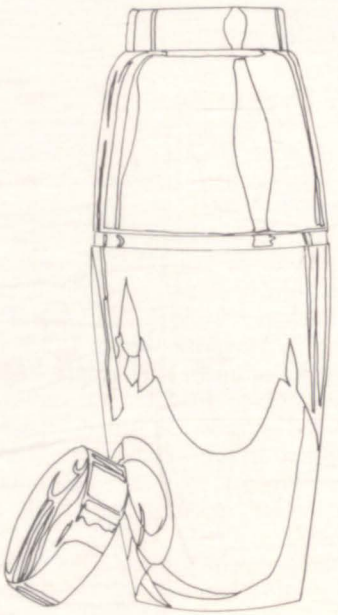
„Reflexionen" von Harry Borgman. Bleistift auf Papier, 25,7 cm x 36,6 cm. Äußerst detaillierte und sehr genau ausgeführte Zeichnungen wie diese verlangen erstklassige Vorlagen. Da es schwierig, wenn nicht unmöglich ist, solche extrem vielgestaltigen Tonflächenmuster direkt vor Ort zu erkennen und sofort wiederzugeben, empfiehlt es sich, nach einer fotografischen Vorlage zu arbeiten.

LINIEN UND TONFLÄCHEN

Arrangieren Sie ein Stilleben mit Glas- und polierten Metallgegenständen, an dem Sie die Wiedergabe beider Arten von Oberflächenreflektion erproben können.

In unserer Abbildung wurden ein Weinglas, eine Karaffe und ein glänzender Cocktailshaker wirkungsvoll angeordnet und von oben beleuchtet. Sie werfen deshalb kaum Schatten. Die Glasgegenstände sind nur mit Linien gezeichnet. Durch die transparente Karaffe erkennt man die Kontur des Weinglases, die wegen der Lichtbrechung des Karaffenglases leicht vergrößert erscheint.

Auf dem Cocktailskaker gibt es eine Vielzahl gestufter Hell- und Dunkelflächen, die klar gegeneinander abgegrenzt sind. Wie die Skizze zeigt, können sie als Umrisse gezeichnet werden, bevor man die Schattierungen in den jeweiligen Tonwerten anbringt.



Übung: Glasflaschen

Für unsere Übung benutzte der Künstler Robert Zappalorti eine Auswahl an alten Apothekerflaschen. Nachdem er verschiedene Anordnungen ausprobiert hatte, stellte er sie schließlich in einer Reihe auf: Für diesen Aufbau ließ sich die beste Beleuchtungssituation herstellen. Zappalorti richtete die Lichtquelle in einem solchen Winkel ein, daß sich die Lichtreflexe auf den Flaschenhälsen und die Schattenflächen auf dem Glas am wirkungsvollsten abzeichneten.

1. Skizzieren der Formen

Auf einem Blatt Bristol Zeichenkarton skizzierte Zappalorti zunächst mit einem spitzen HB-Bleistift die Flaschenformen. In diesem Stadium kümmerte er sich noch nicht um Tiefe oder Substanz, sondern konzentrierte sich darauf, die Positionen der Flaschen und ihre Umrisse möglichst genau zu erfassen.

Es empfiehlt sich, mit der linken Flasche zu beginnen: Sie überragt die übrigen Flaschen, die darum an ihr gut ausgerichtet werden können. Horizontale und vertikale Hilfslinien dienen dazu, die Gesamtordnung korrekt herzustellen. Wenn eine besonders naturgetreue Wirkung erzielt werden soll, ist Genauigkeit unerläßlich.

2. Konturen festlegen

Um präzis symmetrische Flaschen zu bekommen, benutzen Sie am besten Pauspapier: Legen Sie ein Blatt Pauspapier auf Ihre Skizze aus Schritt 1 und pausen Sie jeweils nur die Hälfte jeder Umrißlinie und die senkrechte zentrale Hilfslinie mit einem spitzen 3B-Bleistift durch. Nun wird das Pauspapier gewendet und die senkrechte Hilfslinie in Skizze und Pause zur Deckung gebracht. Die andere Flaschenhälfte können Sie ergänzen, indem Sie mit einem spitzen 3H-Bleistift die erste Linie auf dem Transparentpapier nachzeichnen und dabei durchdrücken.

Wenn die genauen Umrißlinien festliegen, gehen Sie mit einem Knetradiergummi vorsichtig über die gesamte Zeichnung. Dabei bleibt nur eine zarte Andeutung der Flaschen als Arbeitsgrundlage übrig. Dieses hauchdünne Gerüst ist eine große Hilfe für eine saubere und getreue Wiedergabe der Flaschen.

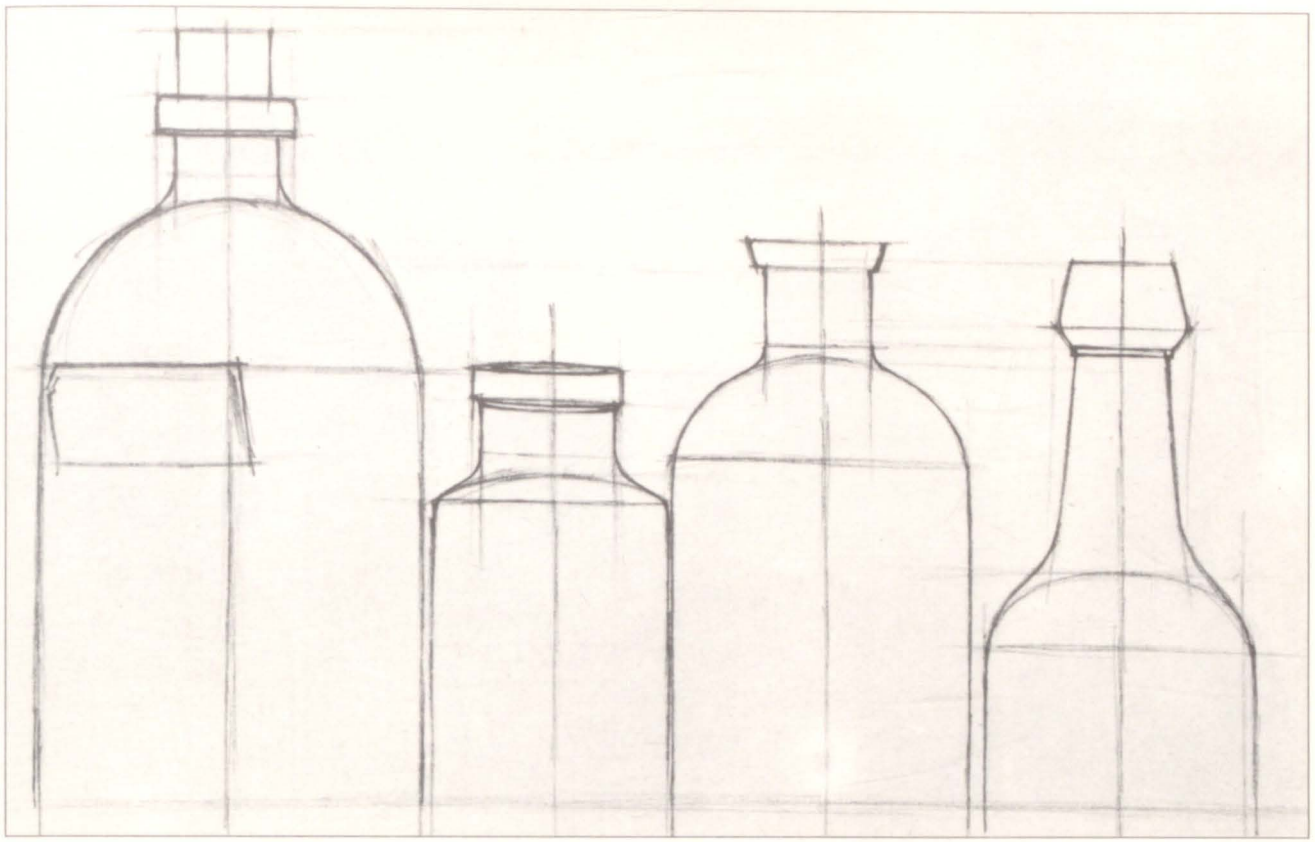
Mit einem gespitzten Bleistift werden die Umrisse der verschiedenen Tonflächen, sowie Form und Anordnung aller Reflexe und Spiegelungen festgelegt. Halten Sie diese Linien so hell wie möglich, damit sie später die zarten Tonflächen nicht stören können.

Tip

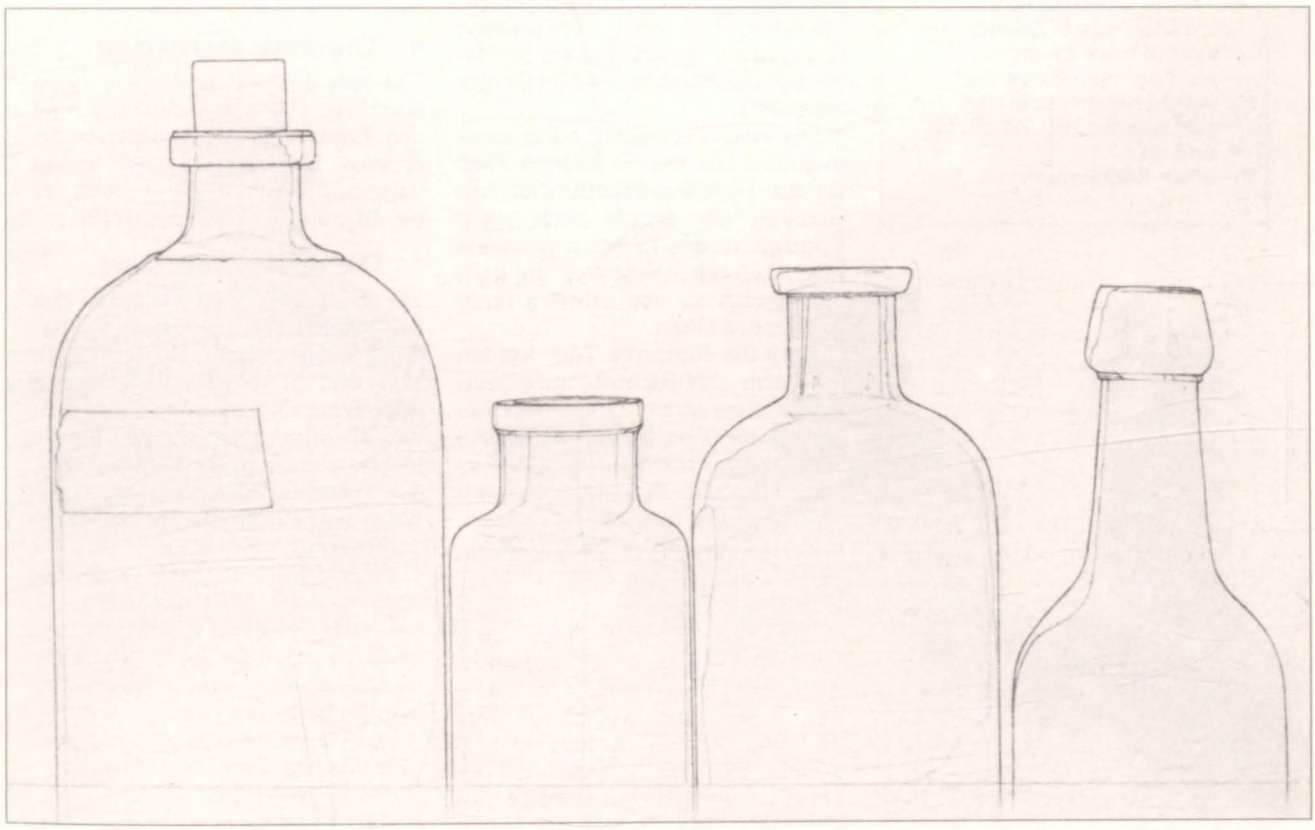
DER INDIREKTE WEG ZUM ZIEL

Fertigen Sie eine Zeichnung von ein oder zwei Einmachgläsern mit möglichst interessant geformtem Inhalt, etwa Gewürzgurken, an. Konzentrieren Sie sich zunächst nur auf den Inhalt der Gläser. Wenn Sie ihn gezeichnet haben, werden Sie feststellen können, daß die Glasbehälter praktisch von selbst entstanden sind. Die fehlenden Umrisse können Sie mit nur wenigen Details, etwa am Deckel, an den Seiten und am Boden der Gläser vervollständigen.

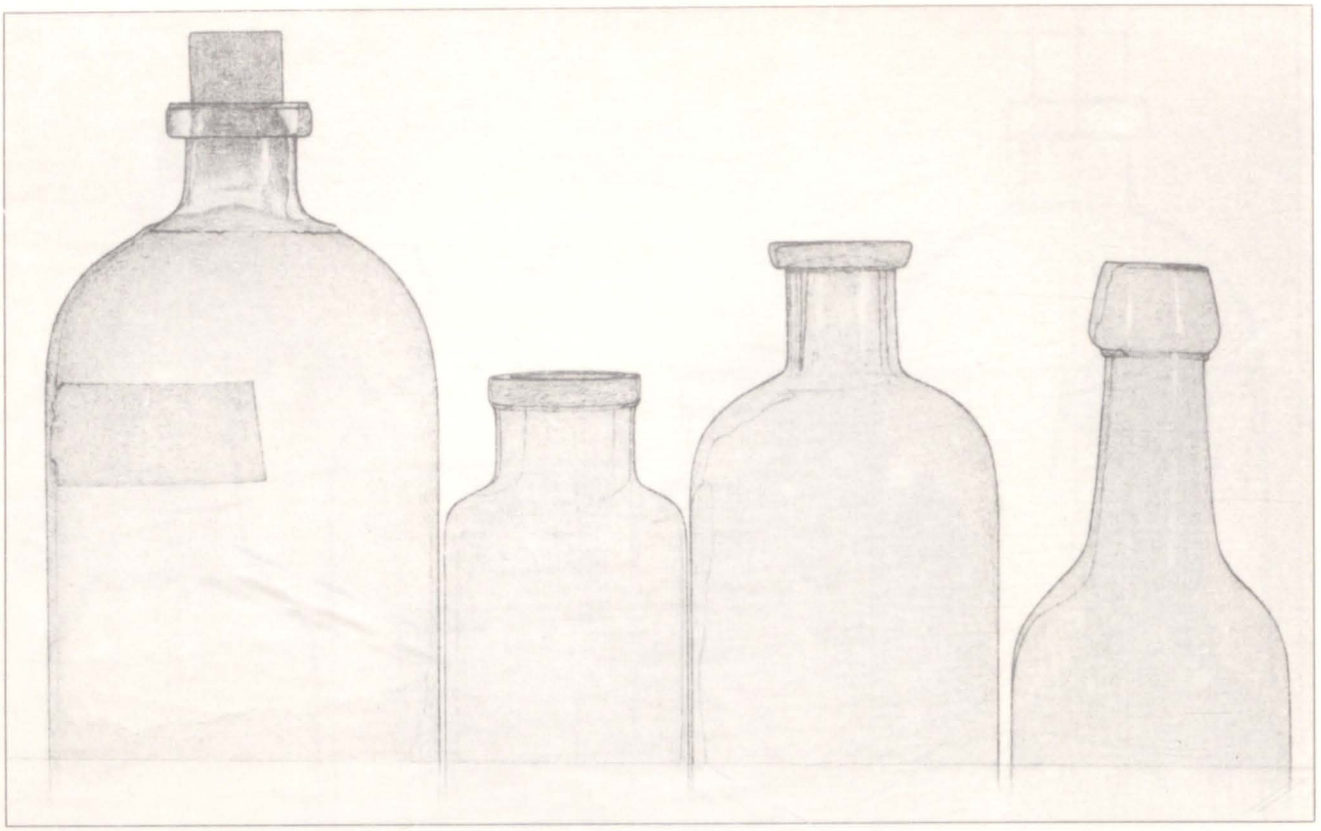
1



2



3



WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Bristol Zeichenkarton (15 cm x 23 cm)
- ein Sortiment harter und weicher Bleistifte in den Härtegraden HB, 2B, 3B, 5H und 8H
- einen Knetgummi.

3. Dunklere Tonlagen

Mit einem 5H-Bleistift wird ein einheitlicher Ton über die gesamte Gruppierung gelegt. Lassen Sie dabei nur die Flächen der Spitzlichter unberührt.

Der erste Tonauftrag sollte ebenso dunkel sein wie die hellsten Töne auf den Flaschen: Hierfür dient ein Grauton, der gerade noch einen Kontrast zu den Lichtern erkennen läßt. Dadurch heben sich die hellsten Stellen ab und erhalten ihren strahlenden Glanz.

Auch die dunkleren Töne werden mit dem 5H-Bleistift aufgebaut. Durch diese zweite Graphitlage bekommt die Flasche auf der linken Seite eine dreidimensionale Wirkung, die ihr den Anschein von gleichzeitiger Tiefe und Transparenz verleiht. Die anderen Flaschen werden im Vergleich dazu immer noch flach aussehen. Alle Tonlagen müssen so gleichmäßig wie möglich ausgeführt werden, damit die Flaschen glatt erscheinen. Nun heben sich die Spitzlichter zunehmend klarer von den Tonflächen ab.

Um dem Etikett auf der linken Flasche den Anschein von Alter zu verleihen, fügen Sie an seinen Ecken dunklere Flecken hinzu, belassen aber die Mittelpartie heller.

4. Tonwerte abstimmen

Um jede Flasche allmählich ihrem korrekten Grauton anzunähern und den Eindruck von Transparenz zu erzielen, benutzen Sie abwechselnd harte und weiche Bleistifte (von 5H bis 2B), bis die Tonwerte treffen.

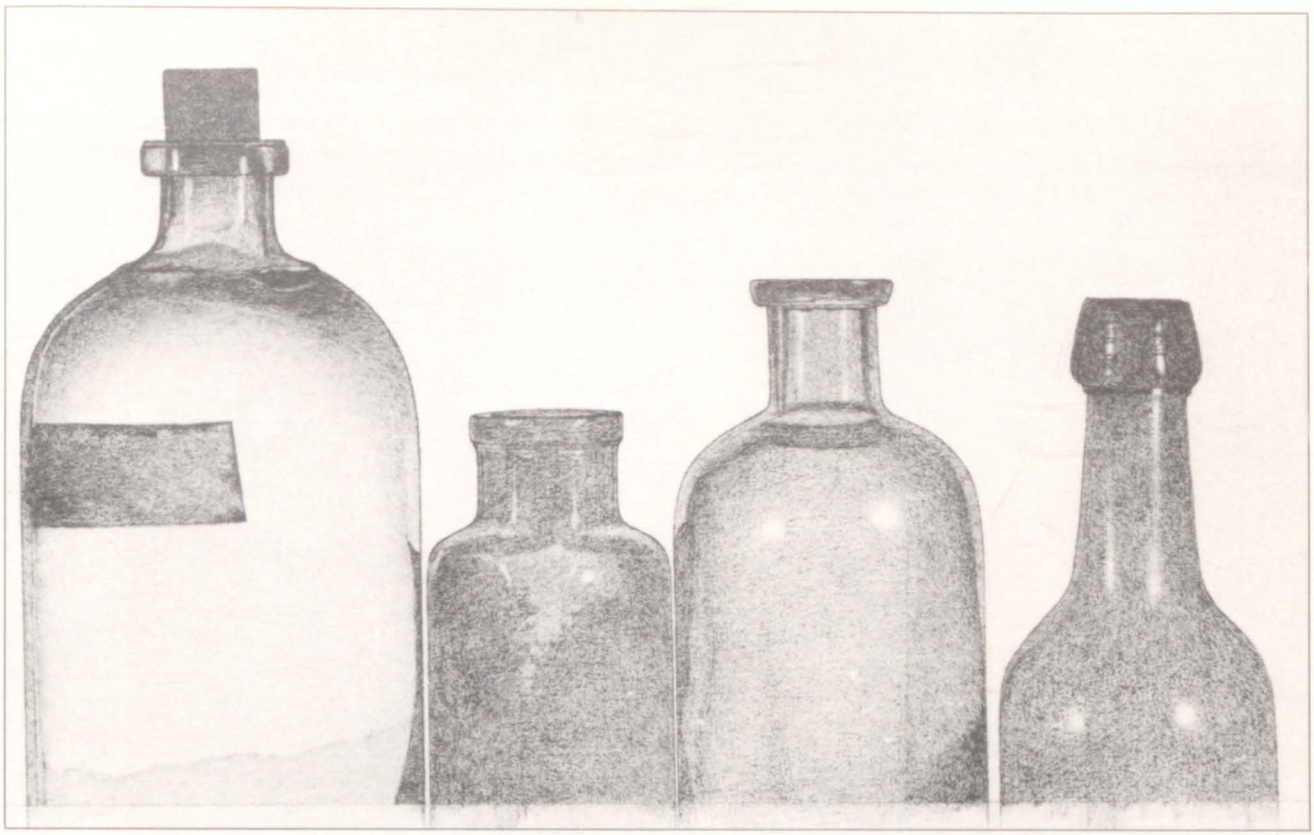
5. Die dunkelsten Töne

Die dunkelsten Töne sind für den Schärfeeindruck der Flaschen wichtig. Für einen satten, fast schwarzen Ton sind härtere Bleistifte jedoch ungeeignet. Nehmen Sie daher HB- und 2B-Stifte, und bewegen Sie sie locker, in kleinen Kreisen, um auch die Vertiefungen im Papier auszufüllen und eine glatte, gleichmäßige Schattierung zu erhalten.

Zuletzt wird die gesamte Zeichnung mehrere Male mit einem extraharten 8H-Bleistift überarbeitet. Dadurch gehen die dunkelsten Töne ineinander über, und verstärken so den Eindruck von Glas.

„Durchsichtige Formation" von Robert Zappalorti, Bleistift auf Papier, 15 cm x 23 cm.

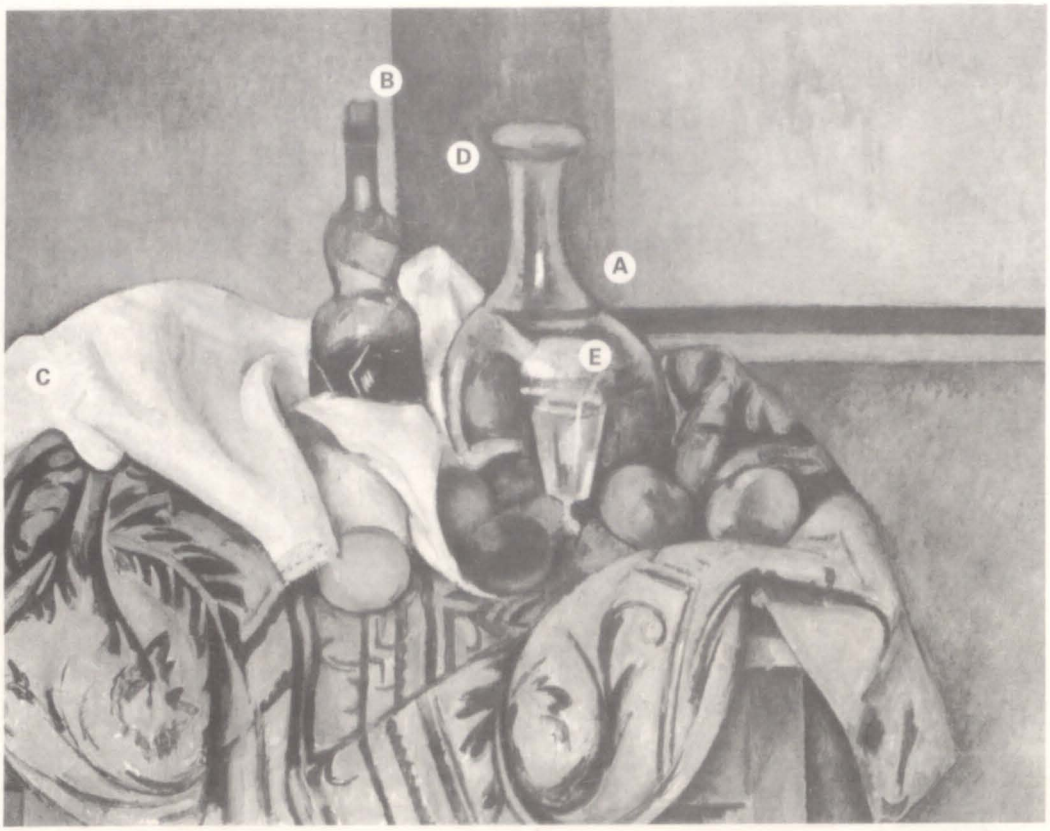
4



5

Techniken großer Meister

Die Werke großer Meister stecken voller Anregungen und kostbarer Hinweise, die Sie für Ihre eigenen Bilder nutzen können. Paul Cézannes Stilleben ist geradezu ein Lehrbeispiel für eine ausgewogene, gelungene Bildkomposition.



Obwohl das Glas in Paul Cézannes Stilleben nicht dekorativ glänzt und funkelt und das Tischtuch nicht so weich erscheint, als könne man es berühren, übt Cézannes Gemälde eine enorme Anziehungskraft aus. Cézanne geht es keineswegs um übereinstimmende Farben oder naturalistisch wiedergegebene Oberflächen. Er schafft seinen Ausdruck in Struktur und Rhythmus, nicht durch die genaue Abbildung der Wirklichkeit. Sein Stilleben ist darum sehr sorgfältig komponiert; die gestalterischen Schwerpunkte wurden dort plaziert, wo sie die größte Wirkung entfalten können.

Der Entwurf basiert auf einem Kreuz, das durch die Wände im Hintergrund gebildet wird, und einer Pyramide im Mittelteil des Arrangements. Cézanne gibt so seiner Komposition stabilen Halt. Die Gegenständlichkeit des Motivs ordnet er ganz seinen formalen Absichten und den daraus folgenden Notwendigkeiten unter. Die Linie der Wand bei Punkt A könnte die Aufmerksamkeit von der Karaffe ablenken. Also verzerrt Cézanne einfach die Realität und blendet die Linie nach unten hin weich aus. Bei B jedoch verbindet die parallel verlaufende Linie zwei Teile der Komposition. Sie wird daher durch einen dunkleren Ton entlang ihres Randes verstärkt. Aus denselben formalen Gründen wird der hintere Rand der Serviette bei C durch eine übertrieben harte Kontur betont.

Die ovale Öffnung der Karaffe (D) malt Cézanne perspektivisch nicht korrekt. Ihre Form wäre sonst zu schmal und zu dünn gewesen, um ein ausreichendes Gegengewicht zu den übrigen Formen zu bieten. Stattdessen „verfälscht" der Künstler die Wirklichkeit und malt, getreu seiner künstlerischen Idee, das, was bildkompositorisch richtiger ist. Ebenso wird die geschwungene Linie entlang der rechten Seite der Karaffe (E) besonders verstärkt, um den pyramidenartigen Entwurf der Komposition zu unterstreichen.

Wenn Sie den anderen Linien der Komposition unter diesen Gesichtspunkten folgen, werden Sie entdekken, daß Cézanne jeden Bildteil mit der gleichen intensiven, fast konstruierenden Aufmerksamkeit für Gewicht und Rhythmus behandelt hat. Das Resultat ist eine ungemein reichhaltige und lebendige Studie von Beziehungen zwischen Mustern und Formen – ein Stilleben, das starken formalen Halt mit gleichzeitiger rhythmischer Bewegung meisterlich verknüpft.

Stilleben von Paul Cézanne, Öl auf Leinwand, 65 cm x 81 cm.

National Gallery of Art, Washington D.C. Sammlung Chester Dale 1952.

Ungewöhnliche Effekte

Mit gutem Recht sind Acrylfarben für Ihre Vielseitigkeit bekannt. Ein Schwamm hilft Ihnen, das Ausdrucksspektrum dieses Mediums noch zu erweitern.

Einen Schwamm als Malwerkzeug zu verwenden, ist ursprünglich eine Aquarell-Technik. Sie läßt sich aber auch in der Acrylmalerei hervorragend einsetzen. Die weiche, zerklüftete Oberfläche eines Naturschwamms hinterläßt unregelmäßige Farbtupfer, scheckige Muster und Struktureffekte, die mit Pinselstrichen kaum oder gar nicht zu erzielen sind. Solche Effekte dienen vielerlei Zwecken: Sie können etwa auf diese Weise die Oberfläche eines verwitterten Felsens nachahmen oder bei einem Strandbild den Vordergrund beleben, indem Sie mit Schwammtupfern „Kieselsteine" andeuten. Bei abstrakten oder halbabstrakten Motiven sind den kreativen Möglichkeiten, die die Schwamm-Technik bietet, erst recht keine Grenzen gesetzt.

Kontrolle über Farbeffekte

Am besten eignet sich für diese Malweise ein rauher Naturschwamm; je „grobzelliger" der Schwamm, desto interessanter die Strukturgebung. Obwohl die Technik im Grunde sehr einfach ist, werden Sie ein wenig Übung brauchen, ehe Sie die Kontrolle über den Farbauftrag mit dem Schwamm haben. Die folgenden Grundregeln sollen Ihnen helfen, die häufigsten Fehler von vornherein zu vermeiden:

☐ Verdünnen Sie die Tubenfarbe stets mit ein wenig Wasser oder Acryl-Malmittel. Sie darf allerdings nicht so flüssig sein, daß sie läuft.

☐ Drücken Sie den getränkten Schwamm gut aus. Er soll feucht, aber nicht naß sein, denn aus einem nassen Schwamm könnte Farbe heraustropfen.

☐ Lassen Sie Farbaufträge im Bildhintergrund oder Untergrund einige Minuten trocknen, bevor Sie mit dem Schwamm weiterarbeiten.

Acrylfarbe, die mit Malmittel und nicht mit Wasser verdünnt wird, ist geschmeidiger und leichter zu kontrollieren. Das Malmittel verleiht der getrockneten Farbe außerdem

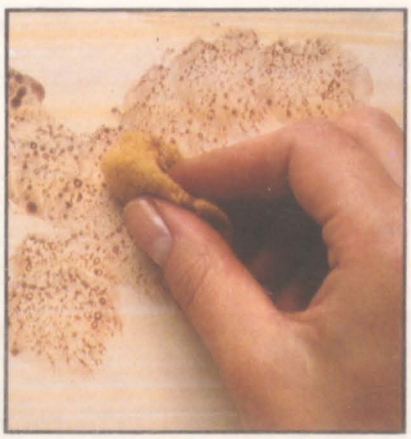
Tip — PAPIERBAUSCH STATT SCHWAMM

Mit zusammengeknülltem Papier lassen sich ganz ähnliche Effekte wie mit einem Schwamm hervorbringen. Knüllen Sie das Papier zu einem Ball, tauchen Sie es in verdünnte Acrylfarbe, und tupfen Sie damit, wie mit dem Schwamm, Farbe aufs Bild. Auch ein Lappen eignet sich für diese Technik.

Muster, Farbtöne und -intensität sind abhängig von der Kraft, mit der Sie Schwamm, Papier oder Stoff aufdrücken. Je größer der Druck, desto dunkler und ausgeprägter das Muster.

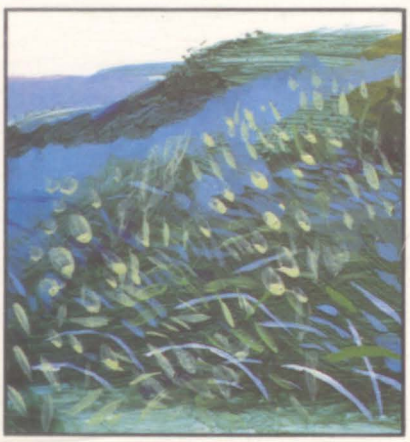
Da die Ergebnisse dieser Malweise nie völlig berechenbar sind, sollten Sie die Methode nur in Bildteilen verwenden, in denen präzise Farbkontrolle nicht erforderlich ist.

ZWEI NEUE TECHNIKEN FÜR BEEINDRUCKENDE EFFEKTE



Paul Osborne

Derek Chittock



Farbauftrag mit dem Schwamm: Verdünnen Sie Ihre Acrylfarbe auf der Palette, tauchen Sie einen Schwamm in klares Wasser und drücken Sie ihn gut aus. Mit dem feuchten Schwamm nehmen Sie die Farbe von der Palette auf und tupfen sie vorsichtig aufs Bild, um nichts ungewollt zu verwischen.

Das Ergebnis: Es bleiben unregelmäßige Farbmuster zurück. Wenn Sie, wie hier, die Farbe mit Wasser verdünnen, bekommen Sie ein eher verwaschenes, marmoriertes Muster; mit Malmittel verdünnte Acrylfarbe dagegen ergibt schärfere Konturen und ist stärker zu kontrollieren.

Präzise Pinselführung: Die Beherrschung einer präzisen Pinselführung ist in vielen Fällen von großem Wert. Üben Sie sie einmal an einem grasbewachsenen Hügel: Über eine dunkelgrüne Lasur werden Schichten feiner Pinselstriche in verschiedenen Tönen gelegt, die Sie recht abwechslungsreich gestalten.

Sammlung Mr. und Mrs. David Huenerburg

Sammlung Mr. und Mrs. David Huenerbuyg

erhöhten Kontrast und Glanz. Lassen Sie – nach den ersten „Gehversuchen" – Ihrer Entdeckerlust freien Lauf. Probieren Sie verschiedene Schwämme und unterschiedliche Schwammbewegungen aus: Reiben Sie, tupfen Sie, oder experimentieren Sie mit den Effekten, die Sie erzielen, wenn Sie die mit dem Schwamm strukturierten Flächen mit einer feinen Lasur überziehen. Solche Lasuren sind am wirkungsvollsten, wenn die mit dem Schwamm aufgetragene Farbe im Ton recht dunkel ist.

Feine Pinselführung

Eine wesentliche Eigenschaft der Acrylfarbe ist, daß sie die Form der Pinselstriche relativ scharf wiedergibt und insofern die Malstruktur sichtbar erhält. Diese Besonderheit mag Ihnen als Handicap erscheinen, wenn sie einen weichen Effekt anstreben. Sie können aber gerade dies ausgeprägte Merkmal des Acryls zu Ihrem Vorteil nutzen, wenn Sie Ihre Technik den Eigenschaften der Farbe anpassen.

So kann beispielsweise die schnelle Trocknung, verbunden mit der feinen Vermalbarkeit der Acrylfarben, hervorragend genutzt werden, um bei einem Bild die letzten feinen Details einzusetzen – etwa Fugen, Spalten und Risse von Fels- und Wandflächen. Auf diese Weise können Sie aber auch ungewöhnlich differenzierte Schichtungen, wie die sich überlagernden Grashalme im Bild von Franklin Jones, aufbauen.

Wichtig bei dieser Technik ist es, zunächst den Hauptton in Farbe und Helligkeit festzulegen, bevor die feineren Formen in Schichten übereinandergemalt werden. Außerdem sollten bei dieser Arbeitsweise die längsten und akzentuiertesten Pinselstriche die letzte Schicht bilden. Solches Vorgehen verlangt äußerst sorgfältige Kleinarbeit. Nehmen Sie sich genug Zeit dafür.

„Am Sund" von Franklin Jones, Acryl auf Holzfaserplatte, 60 cm x 76 cm. An diesem Bild sind die kontrastierenden Maltechniken besonders gut zu studieren: Das bis ins Kleinste ausgearbeitete Boot und das Schilf heben sich stark von der locker gemalten Sandbank ab. Dieser Bildteil enthält auch Spuren der Schwammtechnik.

Tip

MALMITTEL MIT VORTEILEN

Die meisten Acrylfarben können sowohl mit Wasser als auch mit Malmittel verdünnt werden. Wollen Sie jedoch genau arbeiten und eine gewisse Konturenschärfe erreichen, gibt es zu Malmittel keine Alternative. Es macht die Farbe geschmeidiger, kontrollierbarer, läßt sie schnell einziehen und ermöglicht so klar abgegrenzte Pinselstriche.

Im Grünen

Feine Nuancen von Grün machen den Zauber vieler Landschaften aus. Sorgfältiges Mischen zahlt sich daher aus.

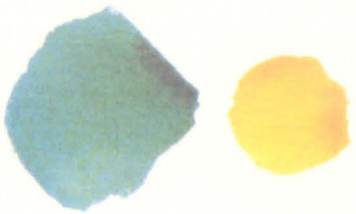
Die Grüntöne, die in der Natur vorherrschen, sind äußerst fein abgestuft. Viele Faktoren beeinflussen die Farbwirkung des Pflanzengrüns. So kann zum Beispiel der warme Schimmer einfallenden Sonnenlichts die tatsächliche Farbe weiter Bereiche eines Motivs stark verändern, während einzelne Blätter in unserem Gesichtsfeld möglicherweise das kühle, blauviolette Licht des Himmels reflektieren. Das Laubwerk mancher Bäume besitzt eine helle, transparente Qualität, während dickblättrige Pflanzen oft dunkel und glänzend wirken.

Aus der Not eine Tugend

Weil das Grün in der Natur von so vielen Einflüssen variiert wird, kommt man mit einem Klecks sattem Saftgrün oder Hookersgrün dunkel auf der Palette nicht weit. Reine Grüntöne, wie man sie in Tuben kaufen kann, sind meist zu kräftig und zu bunt. Diesen Nachteil kann man auch nicht allein dadurch beseitigen, daß man die Farbe mit Wasser verdünnt. Das Ergebnis würde immer recht dürftig ausfallen. Viel besser und auch viel ökonomischer ist es, Grüntöne selbst zu mischen.

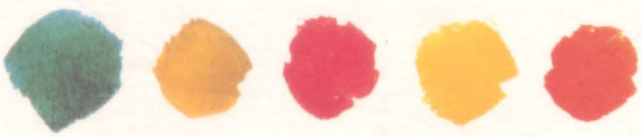
Vielseitiges Chromoxidgrün

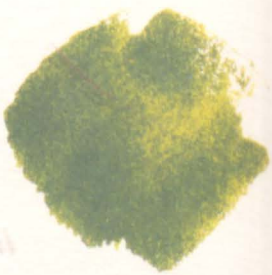
Unsere Farbbeispiele stellen eine Methode vor, bei der stets Chromoxidgrün feurig als Ausgangsfarbe benutzt wird, um die verschiedensten Grüntöne hervorzubringen. Im reinen Zustand ist Chromoxidgrün ein intensives, kaltes Grün, das recht unnatürlich aussieht. Sobald Sie jedoch etwas Rot, Gelb oder Orange hinzugeben, entsteht eine ganze Palette natürlich wirkender Grüntöne – von hell bis dunkel, warm bis kalt, intensiv bis neutral. Die abgebildeten Mischreihen zeigen nur einige der vielfältigen Möglichkeiten und dürfen durchaus als Anregung für eigene Experimente verstanden werden.



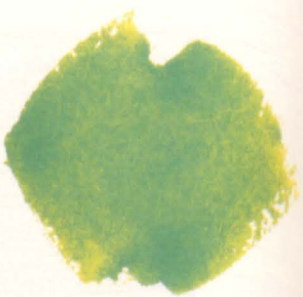
Reihe A: von Chromoxidgrün abgeleitete, transparente Grüntöne

Reihe B: weitere von Chromoxidgrün abgeleitete, transparente Grüntöne

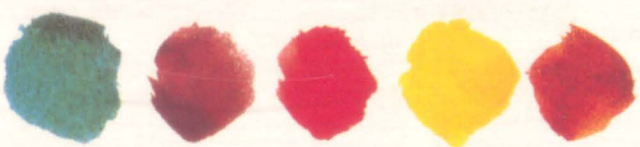


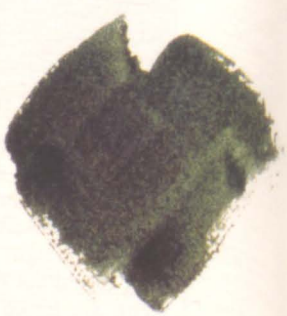


Reihe C: von Chromoxidgrün abgeleitete, deckende Grüntöne

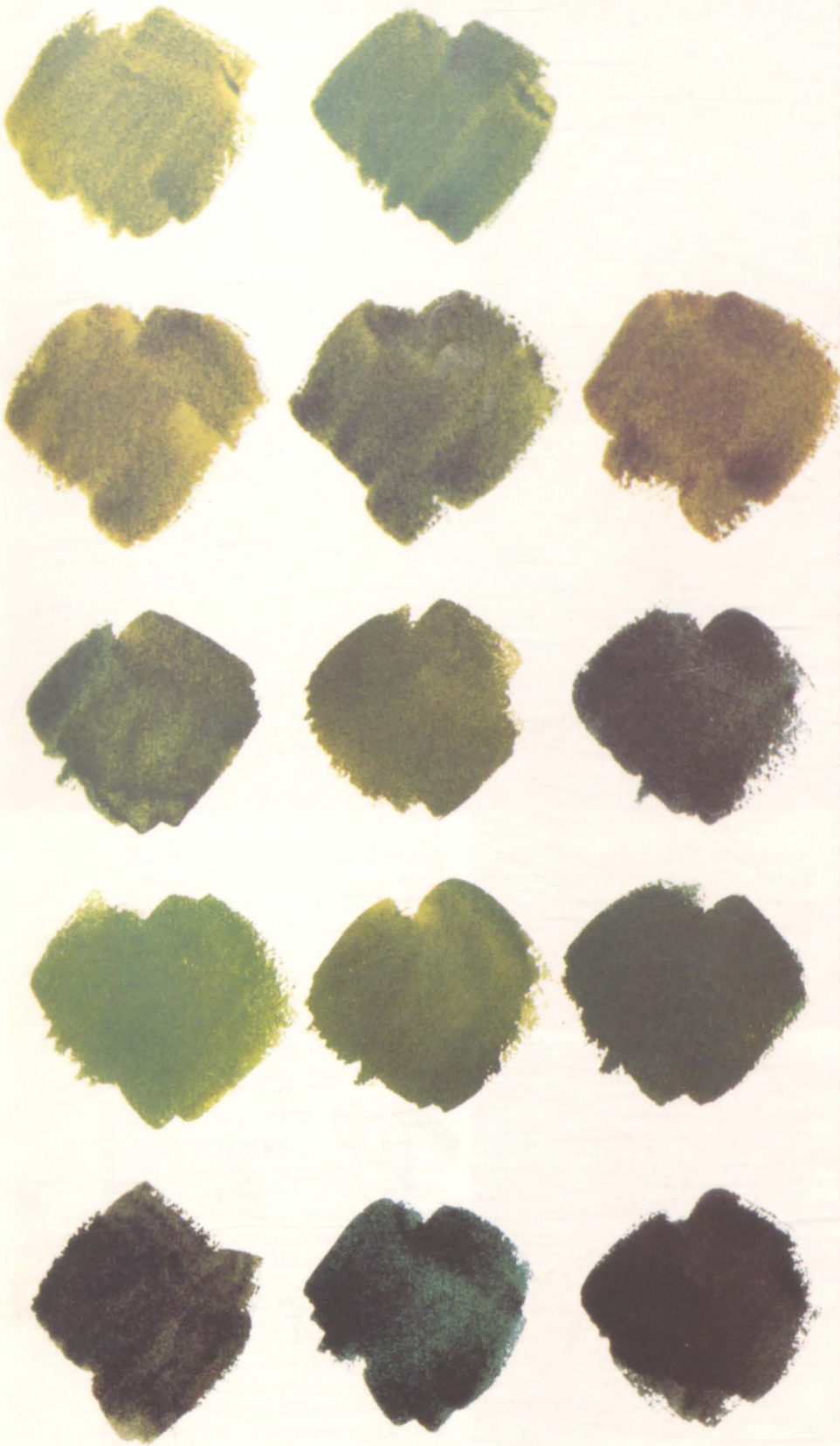


Reihe D: von Chromoxidgrün abgeleitete, leuchtende Grüntöne





Reihe E: von Chromoxidgrün abgeleitete, dunkle Grüntöne



A. TRANSPARENTE GRÜNTÖNE

Die drei Farbtöne in Reihe A entstanden durch eine Mischung von Chromoxidgrün feurig mit Kobaltgelb. Beim ersten Farbton überwiegt das Gelb, bei den zwei folgenden wurde der Anteil des Chromoxidgrüns allmählich vergrößert. Alle drei Farbtöne zeichnen sich durch eine leuchtende Transparenz aus, die gut zur Darstellung junger Pflanzen oder sonnigen Laubwerks geeignet ist.

B. WEITERE TRANSPARENTE GRÜNTÖNE

Die Beispiele in Reihe B sind Mischungen aus Chromoxidgrün feurig, Kobaltgelb und etwas Krapprosa echt. Indem Sie die Anteile dieser Pigmente variieren, können Sie ein Farbspektrum herstellen, das vom warmen Orangegrün bis zu einem kühlen Blaugrün reicht. Diese Farben bieten sich für dunklere Vegetation oder Herbstlaub an.

C. DECKENDE GRÜNTÖNE

Wenn Sie es mit warmen, deckenden Pigmenten mischen, entwickelt Chromoxidgrün Schwere und Dichte. In Reihe C wurde Chromoxidgrün mit Kadmiumgelb, Lichter Ocker, Kadmiumorange und Kadmiumrot gemischt, um jene satten, deckenden Töne zu erhalten, die sich gut zur Darstellung einer saftigen Wiese oder eines Nadelwaldes eignen.

D. LEUCHTENDE GRÜNTÖNE

In Reihe D wurde etwas Chromoxidgrün wahlweise mit sehr viel Kobaltgelb, Kadmiumgelb, Lichter Ocker und Kadmiumorange gemischt. Verwenden Sie diese leuchtenden, frischen Töne, wenn Sie das flirrende, vibrierende Grün von saftigem Laub im Frühling oder einer sonnenbeschienenen Wiese einfangen.

E. DUNKLE GRÜNTÖNE

Chromoxidgrün läßt sich gut mit Orangerot und anderen Rottönen mischen, um sehr gedeckte dunkle Grüntöne zu erzeugen. Das erste Beispiel in Reihe E ist eine Mischung aus Chromoxidgrün und Englischrot dunkel. Ein Spritzer Gelb verleiht dem Farbton Wärme und Intensität. Die zweite Mischung besteht aus Chromoxidgrün und Siena gebrannt. In den letzten beiden Beispielen (beide gemischt aus Chromoxidgrün und Kadmiumrot) wurden die Farbanteile umgekehrt, um einmal einen kühlen und einmal einen warmen Grünton zu gewinnen. Sie können Abwandlungen dieser Farbmischungen für dunkleres Laubwerk und schattige Bäume einsetzen.

Übung: Wiese im Sonnenlicht

Mit nur drei Blautönen – Cölin-, Kobalt- und Ultramarinblau – und drei Gelbtönen – Zitronen-, Kadmiumgelb und Lichter Ocker – besitzen Sie eine hervorragende Farbbasis für die Landschaftsmalerei. Wenn Sie jeden der Gelbtöne mit jedem der Blautöne mischen, erhalten Sie neun unterschiedliche Grüntöne von vielseitiger Anwendbarkeit. Die Farbwerte reichen von strahlend hellen Laubtönen bis zu tiefen, düsteren Wassertönen.

Auch Farben wie Preußischblau und Paynesgrau sind sehr nützlich. Wenn Sie Preußischblau mit Lichter Ocker mischen, erhalten Sie ein schönes Olivgrün; Zitronengelb mit etwas Paynesgrau ergibt einen besonders dunklen Grünton.

Noch edlere Grüntöne erhalten Sie, wenn Sie Ihren Farbmischungen Erdtöne wie Siena natur und Umbra natur hinzufügen. Experimentieren Sie ruhig mit diesen Farbmischungen. Sie werden immer genau die Töne treffen, denen Sie in der Natur begegnen, und Sie werden Möglichkeiten finden, unsere Übung mit eigenen Farbmischungen zu realisieren.

Für unsere Übung wählte Ferdinand Petrie ein Motiv, an das sich viele Anfänger nicht herantrauen: Die Szenerie scheint – wie das Foto zeigt – aus einer Unzahl von Grüntönen zu bestehen. Doch keine Angst! Der Künstler führt uns meisterhaft vor, wie man eine solche Szene vereinfachen kann. Zunächst legt er große tonale Farbflächen an, und erst am Schluß bearbeitet er die Details der Farb- und Texturgebung.

Wenn man ein solch vielschichtiges Motiv malen möchte, ist eine starke Lichtquelle hilfreich, weil sie die Tonwertkontraste hervorhebt. In Petries Bild strahlt das Morgenlicht der tiefstehenden Sonne hinter dem Hauptmotiv, dessen Umrißformen dadurch genau definiert werden. So entstehen klare helle und dunkle Formen.

Ihr Bild wird um so wirkungsvoller erscheinen, je einfacher Sie diese Formen halten und je klarer Sie die Komposition strukturieren. Sie sollten schon frühzeitig festlegen, welche Grünmischungen Sie für die hellen, mittleren und dunklen Bildpartien benutzen wollen.

Tip

LANGWEILIGES GRÜN VERMEIDEN

Wenn kühle Grünmischungen, die auf Ihrer Palette noch gut ausgesehen haben, nach dem Trocknen plötzlich langweilig wirken, gibt es dafür eine einfache Erklärung: Wenn eine Farbe trocknet, wird sie heller, weniger intensiv und kühler. Um die Wärme und Intensität einer Farbmischung zu erhalten, verwenden Sie nur wenig Wasser. Zum Aufhellen dienen Gelb- und Orangetöne.

1. Ein zarter Farbauftrag

Mit einem Bleistift zeichnet Ferdinand Petrie den Horizont und die Umrißformen der ausladenden Äste. Dann legt er die Umrisse der Schattenpartien auf der Grasfläche fest. Wenn Sie eine derartige Szene in der freien Natur malen, bewegen sich die Schatten schneller weiter, als man sein Bild fertigstellen kann. Es ist daher notwendig, den Schattenbereichen zu Beginn einen festen Platz zuzuordnen.

Eine mit einem Pinsel Nr. 6 aufgetragene Mischung aus Gummigutt ist geradezu ideal, um das später aus dem Bild herausleuchtende, reflektierende Morgenlicht in einem ersten Farbauftrag anzulegen. Ausgespart werden lediglich die Flächen direkten Sonnenlichts, die weiß bleiben sollen, und die Form des Baumstamms.

2. Der mittlere Tonwertbereich

Sobald die gelbe Farbschicht trokken ist, können Sie die mittleren Grüntöne anlegen. Petrie mischte dafür Gummigutt mit Ultramarinblau und dunkelte mit einer Spur Paynesgrau etwas ab. Indem Sie diese drei Farben unterschiedlich anteilig miteinander mischen, können Sie mehrere, harmonisch aufeinander abgestimmte Schattierungen herstellen. Wenn Sie mit einem mittleren Ton beginnen, bereiten Sie die helleren Grüntöne vor. Mit einer dunkleren Mischung lassen sich die schattigeren Bildteile anlegen, die Sie vor allem im Vordergrund finden. An den Stellen, an denen das Sonnenlicht hell reflektiert, beläßt Petrie den Untergrund hellgelb.

3. Dunkle Bildpartien

Bevor Sie den hellen Tonwertbereich zu fein stufen, sollten Sie die dunklen Farbtöne anlegen. Wie sich die Wirkung der hellen und mittleren Töne verändert, können Sie gut beurteilen, wenn sie direkt neben den dunklen Farbtönen stehen.

Petrie malt zuerst den Baumstamm. Er mischt dafür Siena gebrannt, Karminrot und Ultramarinblau. Für die dunkleren Schatten können Sie noch mehr Ultramarinblau zu dieser Mischung geben. Die dunkelsten Blattbüschel entstehen aus Chromoxidgrün und Lichter Ocker. Schatten im Gras werden mit trockenem Pinsel vertieft.

4. Details ausarbeiten

Damit Sie alle Wechsel in Textur und Tönung deutlich erkennen können haben wir Petries fertiges Bild in großem Format abgedruckt.

A. Der Baum: Der Künstler vervollständigt den Baumstamm und die Äste, indem er dunkle Schatten hinzufügt und durch Auslassungen Lichter setzt. Dünnere Zweige lassen sich ausdrucksvoll mit lockeren Pinselstrichen in Trockenpinseltechnik andeuten.

Um dem Blattwerk einen lebhaften Charakter zu verleihen, benutzen Sie am besten einen Pinsel Nr. 4 und variieren beim Malen Ihre Pinselstriche. Für das dichte Laubwerk tränken Sie den Pinsel mit Farbe und führen ihn flach und schnell über das Papier, so daß die Tonflächen aufreißen. Wo sich das Laubwerk öffnen soll, malen Sie mit der Pinselspitze kurze Striche. Sie vermitteln den Eindruck, als würde der Baum sich im Wind bewegen.

B. Der Himmel: Wenn Sie das Laubwerk luftig gestalten, wird der Baum nicht flach und langweilig aussehen. Lassen Sie den durchscheinenden Himmel einfach unbemalt – das weiße Papier vermittelt den Eindruck von Sommerlicht.

C. Das Gras: Die Sonnenstrahlen zeichnen einige der höheren Grashalme scharf nach – selbst in den Schattenbereichen. Schaben Sie deshalb einzelne Gräser, die Sie in Arbeitsschritt 3 begonnen haben, mit einer Messerspitze aus dem Farbauftrag heraus. Falls nötig, feuchten Sie das Papier erneut an, oder Sie benutzen ein scharfes Messer oder eine Rasierklinge und kratzen damit Spuren aus der trockenen Farbe. Der Detailreichtum im Vordergrund kontrastiert mit dem undeutlicheren Hintergrund und verstärkt das Gefühl von Tiefe.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt weißes Aquarellpapier (185 g/m²), ca. 30 cm x 20 cm
- eine Farbpalette mit sieben Farben: Gummigutt, Ultramarinblau, Paynesgrau, Siena gebrannt, Karminrot, Chromoxidgrün und Lichter Ocker
- zwei Flachpinsel Nr. 4 und Nr. 6
- ein scharfes Messer oder eine Rasierklinge.

Polly Kraft

Gerade die vertrauten, alltäglichen Gegenstände faszinieren Polly Kraft immer wieder aufs Neue. Deshalb macht sie sie zum Inhalt ihrer Stilleben.

„Meine Stilleben zeigen Alltagsgegenstände – Tassen, Bücher, Krawatten – mal auf einem zerknitterten Tischtuch, mal auf einem ungemachten Bett verteilt. Ich wähle solche Motive, weil ich ein Gefühl für die allgegenwärtige Zufälligkeit des Lebens vermitteln möchte.

Um meinen Bildern einen vertrauten Charakter zu verleihen, konzentriere ich mich auf das Stilleben selbst und vernachlässige den tieferen Hintergrundraum, der das Auge ablenken könnte. Meine Art, mit den Aquarellfarben umzugehen, soll zu der Unmittelbarkeit des Eindrucks beitragen. Ich arbeite rasch und locker, skizziere dabei gleich mit dem Pinsel vor und mische die Farben oft direkt auf dem Papier. Ich lasse das Unerwartete zu und versuche, rigide Kontrolle zu vermeiden. Diese intuitive Vorgehensweise führt zu dem beiläufigen Eindruck meiner Komposition.

Geplante Schatten

Aber selbst wenn meine Arrangements willkürlich aussehen mögen – ich plane sie sehr sorgfältig. So verbinden Falten und Kniffe sämtliche Bestandteile des Entwurfs, und ich achte darauf, daß die Schatten stimmen. Die Schatten bilden ein Hintergrundnetz – ein flackerndes Muster aus Hell und Dunkel. Weil dieses Muster fast die ganze Oberfläche bedeckt, sorgt es für Struktur und Ordnung.

Für mein Gemälde ‚Gestreifte Krawatte, gestreiftes Buch' lieferten mir die Krawatte meines Mannes und ein Damasttuch ein faszinierendes Arrangement. Die breiten Streifen des Tuchs bildeten einen geeigneten Rahmen für die Bewegung der Krawatte, ohne daß die Komposition gezwungen wirkte.

Um den Eindruck der Unmittelbarkeit noch zu betonen, übertrieb ich die Linien und Winkel. Beachten Sie, wie beispielsweise die Zickzacklinie am unteren Ende des Tuchs die unregelmäßige Linie der Krawatte aufgreift und verstärkt. Die Streifen auf den Tüchern sorgen für eine Gegenbewegung.

Ich achtete jedoch darauf, daß die starken Farben der Streifen nicht zu einheitlich wurden. An vielen Stellen arbeitete ich ziemlich naß und ließ eine Schicht in die andere übergehen. Meine Intention war, die Farbe in Bewegung zu halten, damit nichts statisch wirkt.

„Gestreifte Krawatte, gestreiftes Tuch", Aquarell auf handgeschöpftem Bütten, 56 cm x 74 cm. Die planvoll komponierten Schatten lassen das Stilleben beinahe wie ein abstraktes Gemälde erscheinen.

„Taschenbuch, zwei Mandarinen", Aquarell, 56 cm x 74 cm. Der Ausschnitt zeigt, wie Farbe und Komposition ein lebhaftes Gemälde schaffen.

Eines Tages brachte ich Obst mit ins Atelier. Als ich es zufällig neben ein Taschenbuch legte, gefiel mir die Kombination von Rot, Gelb und Orange sehr gut. Die blau- und ockerfarbene Tasse sorgte für einen Kontrast. Als Unterlage verwendete ich wieder die Damastdecke, weil ihr Faltenwurf viel Bewegung ins Bild brachte. Gleichzeitig gaben die breiten roten Streifen an beiden Enden dem Stilleben Halt.

Das unebene handgeschöpfte Bütten, das ich verwende, verstärkt das Gefühl von Bewegung. Die Farbe trocknet unregelmäßig auf, und der Eindruck entsteht, als wäre auch sie zerknittert.

Das schon etwas abgegriffene Taschenbuch betont den erzählenden Charakter des Bildes. Die aufgeblätterten Seiten spielen auch deshalb eine wichtige Rolle, weil sie den Blick nach hinten lenken, zu der Tasse und den Mandarinen.

Bei der Darstellung der Buchseiten verfuhr ich nach den Regeln negativer Bildflächen: Es war mir wichtig, die Grenzlinie zwischen rotem Tuchrand und Buchseiten spannungsvoll zu gestalten. Weil dadurch das Buch stärker in den Blickpunkt rückte, mußte ich es noch detaillierter ausarbeiten. Mit dem Pinsel fügte ich die Schatten ein, die eine Seite von der anderen trennen. Als ich zum Buchdeckel kam, ließ ich das Gelb ausbluten, als wäre da ein Wasserfleck. Das Buch wirkte nun wie abgegriffen und wies genug Charakter auf, um im Mittelpunkt meines Bildes zu stehen."

BEWEGUNGSFREIHEIT

„Ich male im Stehen, damit ich mühelos jeden Punkt der Malfläche erreichen kann. Wenn ich sitze, ist meine Bewegungsfreiheit zu sehr eingeschränkt. Das Arrangement meiner Stilleben ist meiner Arbeitsweise angepaßt: Die Objekte stelle ich auf einen niedrigen Tisch und arbeite mit gutem Überblick an einem Stehpult."

Kurzschrift für Künstler

Jedes Motiv, das Sie skizzieren, enthält visuelle Reize, die Sie aufdecken und vermitteln können, indem Sie Ihre sehr persönliche Sicht des Motivs finden.

Wenn man an Skizzen denkt, fallen einem wahrscheinlich zuerst ungenaue, unfertige Zeichnungen ein, vor Ort gemacht, nur zum Vergnügen. Aber obwohl Skizzen tatsächlich schnell gemacht werden, brauchen sie nicht zwangsläufig Gekritzel zu sein. Eine schnelle Zeichnung, ob sie „fertig" ist oder nicht, kann visuell genauso aufregend sein wie ein Gemälde.

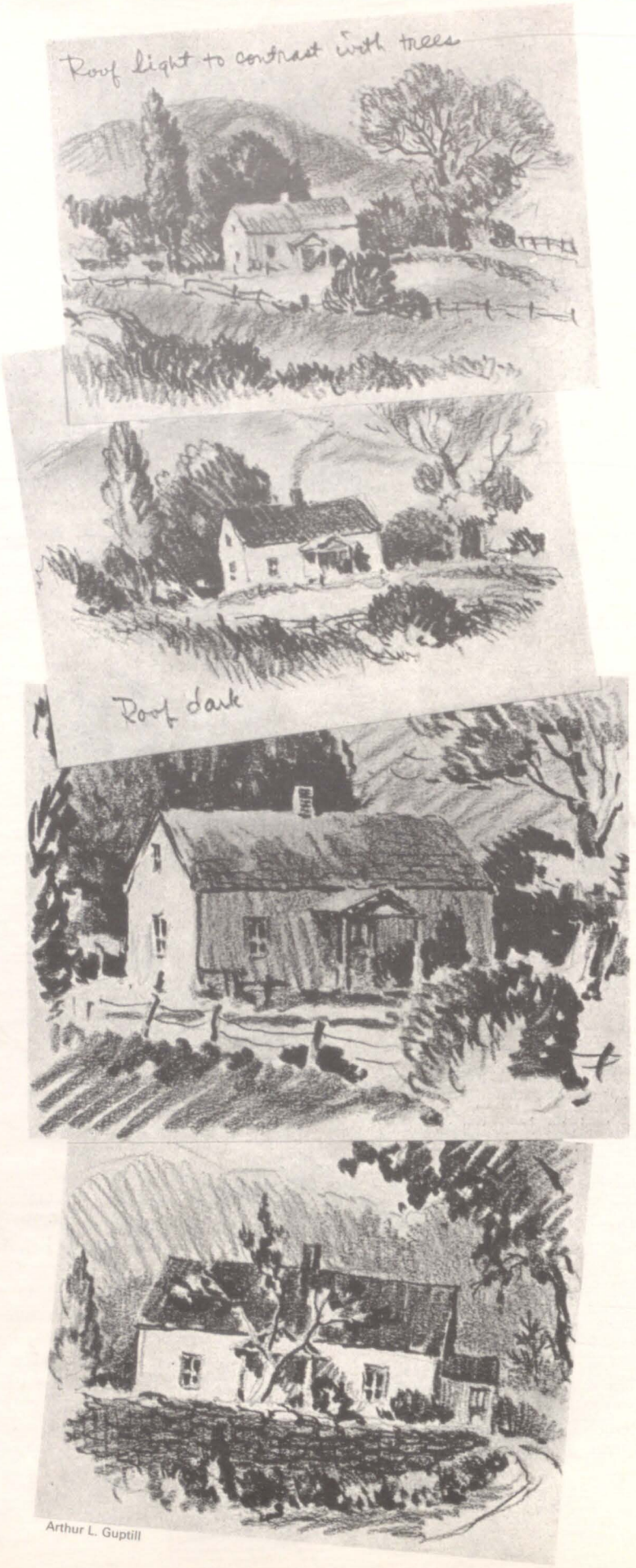
Ihr Skizzenbuch mag Ihnen als „Nährboden" für Ideen zur Malerei dienen, Sie können es aber auch als Versuchsfeld für neue Techniken und Kompositionen nutzen. Es bietet Ihnen Gelegenheit, ungewöhnliche Standorte und Betrachtungswinkel zeichnerisch auszuprobieren und sich so Ihre individuelle Sichtweise zu erarbeiten, die oft eine interessante Komposition ausmacht.

Ein gutes Beispiel sind die Skizzen von Arthur L. Guptill. Bevor der Künstler versuchte, das Landhaus zu malen, studierte er es aus vielen verschiedenen Blickwinkeln, um die beste Komposition herauszufinden. Am Ende des Tages hatte er nicht ein einziges Gemälde begonnen, seine Skizzen aber lieferten ihm genug Material, um ihn sogar zu mehreren Gemälden zu inspirieren.

Bildgestaltung

Auf Streifzügen mit dem Skizzenbuch lassen sich viele interessante Kompositionen finden. Ein Papprahmensucher, mit dem Sie kleine Ausschnitte der Gesamtansicht „anpeilen" können, leistet gute Dienste. Es ist erstaunlich, wieviel klarer die

Mit einem Skizzenblock und einem weichen Bleistift bewaffnet, können Sie schnelle Skizzen von einer Szene machen, um die schönste Komposition zu ermitteln.



Arthur L. Guptill

Dinge erscheinen, wenn sie durch einen Rahmen isoliert werden.

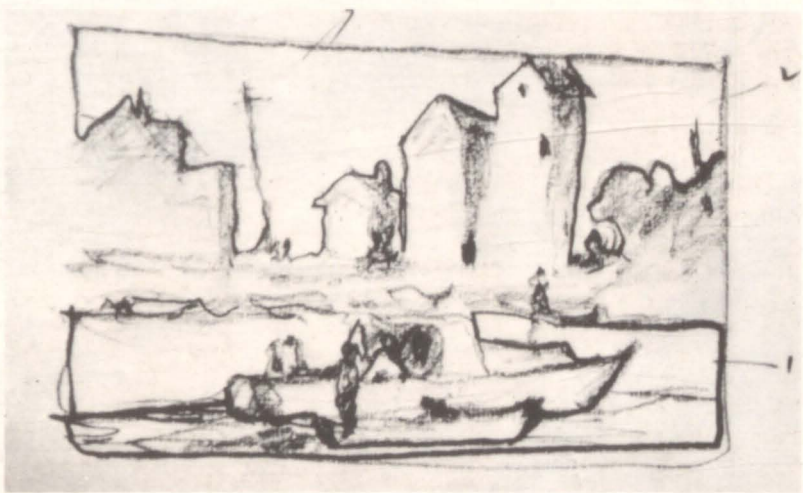
Jede der drei Skizzen aus dem Skizzenbuch von David Millard wird von einer lebhaft konturierten Trennlinie zum Himmel beeinflußt, die der Künstler absichtlich deutlich hervorhob.

In der ersten Skizze demonstriert Millard die Kunst der Selektion; in Wirklichkeit lag hinter den Gebäuden eine langweilige Hügelkette. Er übersah sie zugunsten der viel dramatischeren Silhouettenlinie der Dachspitzen.

In der zweiten Skizze erfindet er einige Felsen und ein Boot, um zusätzlich den monotonen Vordergrund aufzubrechen. In der dritten Skizze findet sich ein eindrucksvoller Kontrast zwischen vertikalen Formen im Hintergrund und horizontalen im Vordergrund.

Gutes Zeichnen hat nicht nur etwas mit Technik, sondern auch mit kreativem Sehen zu tun. Eine gute Portion Unbekümmertheit kann dabei eine große Hilfe sein. Verlieren Sie sich nicht in Einzelheiten: Der Hang zum Perfektionismus kann leicht dazu führen, das Wesentliche zu übersehen. Manchmal mögen Gegensätze zwischen runden und kantigen Formen einen guten Blickfang bieten, ein andermal begeistert eine besonders elegant geschwungene Linie das Auge. Wenn Sie einmal gelernt haben, interessante Formen zu suchen, werden sie anfangen, sie überall zu sehen.

David Millards Skizzen machen anschaulich, wie man schon aus den Umrißlinien eines Motivs Kompositionsideen schöpfen kann.



Tip

MIT EIGENEN AUGEN

Spüren Sie bei der Suche nach einem Motiv zuerst ungewöhnliche Blickwinkel und Ansichten auf. Haben Sie Ihre „Idealansicht" gefunden, halten Sie sie in einer Skizze fest, ohne gleich an eine perfekte Darstellung zu denken, denn Skizzen sollen wie Gedanken sein, die schnell auf einem Blatt Papier festgehalten werden. Jedes Motiv gewinnt durch eine sehr persönliche Sicht.

Wenn Sie Häuser skizzieren wollen, sollten Sie einmal versuchen, von der naheliegenden Frontalansicht abzuweichen. Gehen Sie, wenn möglich, um das Gebäude herum, und suchen Sie nach interessanten Blickpunkten und Konstellationen.

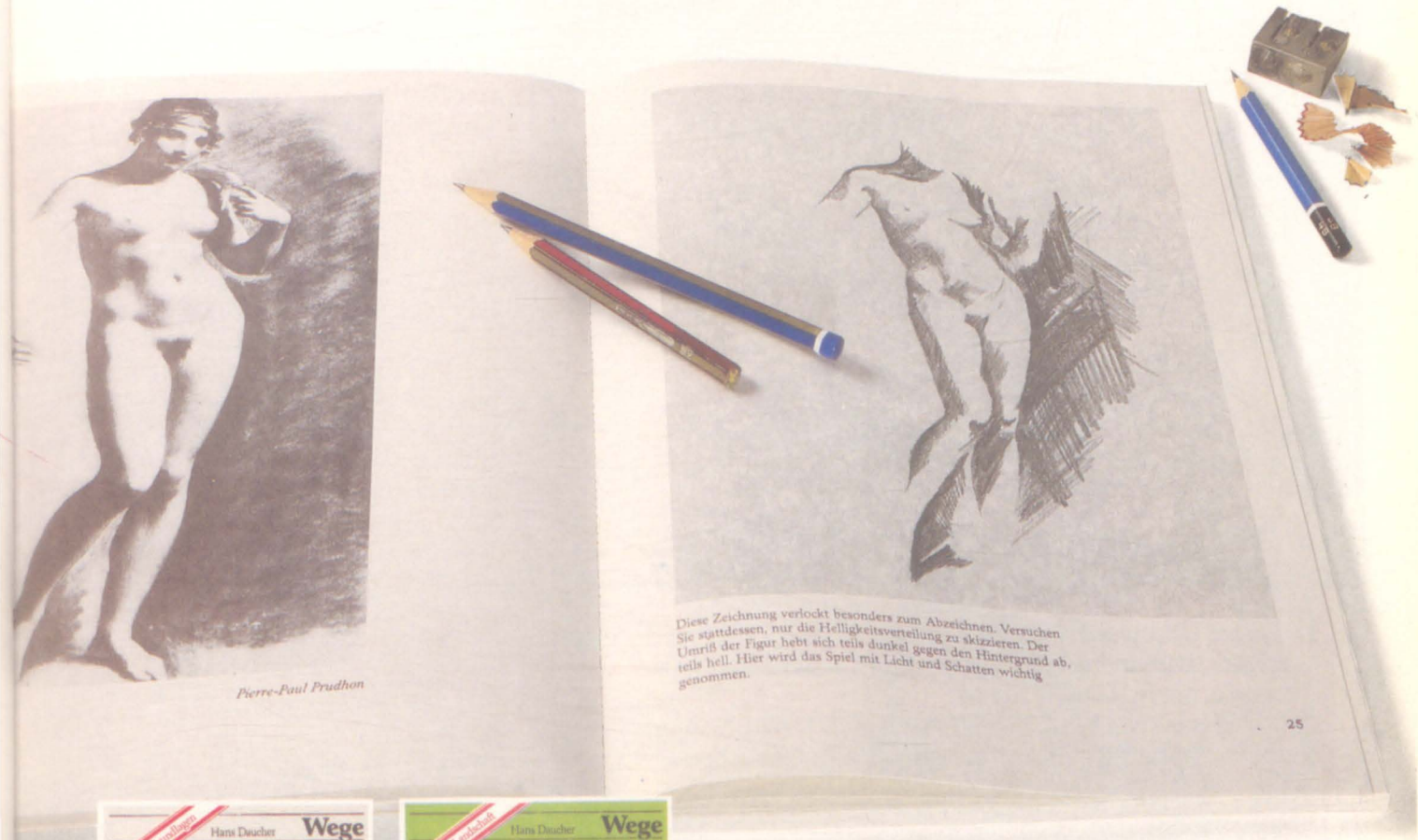
In seiner Zeichnung wählte David Millard einen Blick den Hügel hinauf auf die Rückseite des Hauses, weil er hier ein auffallendes, geometrisches Licht- und Schattenmuster entdeckt hatte.

Dann skizzierte David Millard das gleiche Haus, jedoch als Seitenansicht von einer Anhöhe aus. Die geometrischen weißen Formen, die ausgreifende Abwärtslinie, fordern geradezu heraus, nach diesem Skizzenmaterial ein Gemälde zu beginnen.

Aus zwei Ansichten desselben Motivs entwickelt Dave Millard ganz und gar unterschiedliche Kompositionen.

Otto Maier Verlag, 7980 Ravensburg

Wege des Zeichnens. Wege zum Erfolg. Sie werden staunen, wie dieser neuartige „Zeichenkurs“ mit einfachen Übungen Strich für Strich Ihr Talent weckt.



Pierre-Paul Prudhon

Diese Zeichnung verlockt besonders zum Abzeichnen. Versuchen Sie stattdessen, nur die Helligkeitsverteilung zu skizzieren. Der Umriß der Figur hebt sich teils dunkel gegen den Hintergrund ab, teils hell. Hier wird das Spiel mit Licht und Schatten wichtig genommen.

25

Hans Daucher
Wege des Zeichnens Band 1: Grundlagen
Eine neuartige Zeichenschule. Die Übungen werden direkt ins Buch hineingezeichnet.
128 Seiten
ISBN 3-473-48352-4
DM 19,80

Hans Daucher
Wege des Zeichnens Band 2: Landschaft
Landschaften zeichnen von der Skizze bis zur großen Komposition, mit dem Lehrbuch als Zeichenunterlage.
128 Seiten
ISBN 3-473-48353-2
DM 19,80

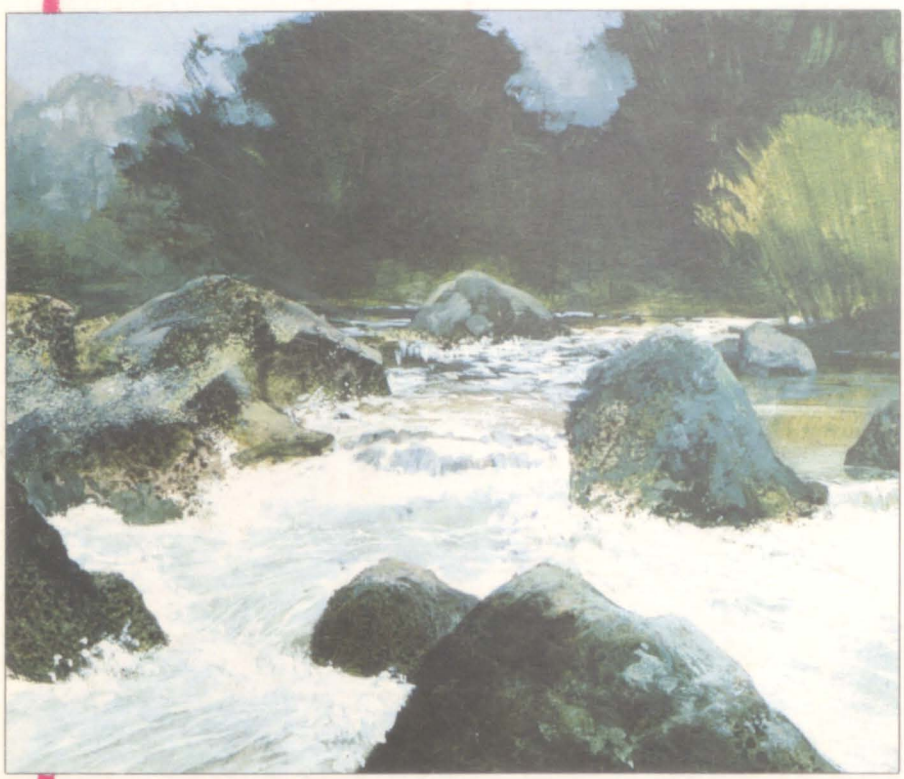
Hans Daucher
Wege des Zeichnens Band 3: Figur
Figuren zeichnen auf vielerlei Art, mit dem Lehrbuch als Zeichenblock.
128 Seiten
ISBN 3-473-48354-0
DM 19,80

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme.

Otto Maier Verlag. 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 16



Am Motiv eines Gebirgsbaches mit seinem Wasser voller Bewegung und beeindruckend texturierten Felsen lassen sich die feine Pinseltechnik und der Einsatz eines Schwamms mit **ACRYL** vortrefflich zum Einsatz bringen. In unserer Übung wird das Malen zum reinen Vergnügen.
Mit seinem Formenreichtum und den ständig wechselnden Wolkenformationen bietet der Himmel immer neue Herausforderungen. **ÖLMALEREI** hält viele Möglichkeiten bereit, mit einem ausdrucksstarken Himmel Atmosphäre in Bildern zu schaffen und das geheimnisvolle Zusammenspiel von Sonnenlicht und Wolken ganz nach Wunsch zu gestalten.

Unsere Übung in **BLEISTIFT** bringt Ihnen subtile Tonwerteffekte, wie sie sich nur mit einem Papierwischer derart perfekt hervorbringen lassen.
Pastell kann auch für **SKIZZEN UND STUDIEN** durchaus das angebrachte Medium sein. Um die Geschmeidigkeit von Katzen darzustellen, gibt es kaum ein besseres Skizzierwerkzeug als den Pastellstift.
IM ATELIER von Nell Blaine herrscht eine gastfreundliche Atmosphäre: Herrlich bunte Blumen grüßen den Besucher von einem liebevoll gedeckten Tisch.

Ebenso einladend wirken ihre farbenfrohen Bilder, in deren Frische sich das Einfühlungsvermögen der Künstlerin manifestiert.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 16

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 16

IM ATELIER	
Nell Blaine	421
SEHEN UND VERSTEHEN	
Augenmaß	425
Von der Seite gesehen	426
Glanzlichter	427
ACRYL	
Übung: Texturen voll Kraft	428
BLEISTIFT	
Weiche Tonübergänge	432
Übung: Gizeh	434
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Der Ausdruck von Persönlichkeit	436
AQUARELL	
Klare Tonwertabstufungen	438
Übung: Waldweg	440
SKIZZEN UND STUDIEN	
Schlafende Katzen	444
ÖLMALEREI	
Himmlische Töne	446
MATERIALKUNDE	
Grundierungen	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

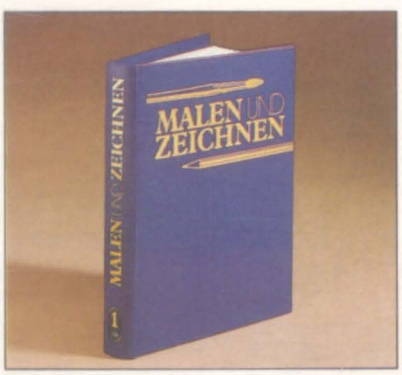
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 422–424 Olga Zaferatos; 425, 426, 427 Douglas R. Graves; 427 Bernard Dunstan; 428–431 Wendon Blake, Rudy de Reyna Malerei; 432–435 Harry Borgman; 436, 437 Hereward Lester Cooke; 438, 439 Rowland Hilder; 444, 445 Daniel E. Greene, Joe Singer
Bildmaterial auf den Seiten 425, 440–443, 446–448 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Privatsammlung. Foto: Otto E. Nelson

Nell Blaine

Blumen sind Nell Blaines Lieblingssujet. Die Künstlerin, selbst eine passionierte Gärtnerin, ist stets aufs Neue von den Formen und Farben der Blumen fasziniert.

„Ich mag Blumen, weil sie zu freiem Umgang mit der Farbe herausfordern. Die Farbkombinationen, die die Natur mit der Fülle ihrer Blütenpracht hervorbringt, sind oft so gewagt, daß sie einem Künstler eine gehörige Portion Mut, mindestens aber Experimentierfreude abverlangen. Zu meinen Lieblingsblumen gehören – vielleicht gerade aus diesem Grund – Anemonen, Zinnien und Lilien." Jedes Gemälde ist für die Künstlerin eine neue Erfahrung. Sie versucht, an jedes Bild unbefangen heranzugehen, fast so, als würde sie zum erstenmal einen Pinsel in der Hand haben. Selbst, wenn sich die Motive wiederholen, gelingt es ihr, sie auf neue Weise zu sehen.

„Ich denke eigentlich nicht so sehr über Technik nach", meint Nell Blaine, „sondern lasse mich

„Doppelte Tigerlilie", Öl auf Leinwand, 56 cm x 61 cm. „Indem ich die Hintergrundfläche stark reduzierte, versuchte ich, der Vitalität der Lilien noch stärkeren Ausdruck zu verleihen."

Privatsammlung. Foto: Otto E. Nelson

eher von Gefühlen leiten, die die Gegenstände in mir auslösen. Ich habe abstrakte Malerei studiert, und das hilft mir, mit meinen Motiven freier umzugehen."

Blaue Hortensie

Hortensien sind für mich eine besondere Herausforderung. Es mag sich vielleicht etwas verrückt anhören, aber sie reizen mich auch deshalb, weil sie in der Stadt, in der ich aufgewachsen bin, ein so alltäglicher Anblick waren. Fast jedes Haus hatte Hortensien im Garten: ein prächtiger Busch gleich neben der Gartenpforte, zwei, die dezent die Haustür rahmen und dann noch Hortensien als Schnittblumen im Fenster . . . Wie sollte ich einer so gewöhnlichen Pflanze neue Aspekte abgewinnen? Nachdem ich jedoch mit dem Malen begonnen hatte, sah ich Hortensien mit anderen Augen.

Bei meinem Bild mußte ich zum Wesen der Blume vordringen. Die unzähligen kleinen Blüten, die den mächtigen blauen Ball der Hortensie bilden, lenkten mich dabei zunächst nur ab. Erst als ich sie als reines Farbenspiel begriff, wurde mir klar, daß die Hortensie eigentlich ein einziger Bluff ist: Nur durch ihre Anordnung zur Dolde kommen die an sich recht belanglosen, winzigen Blüten zu Größe und Bedeutung. Ein Trick der Natur, ebenso wirkungsvoll wie simpel. Um diese Einfachheit zu betonen, wählte ich ein frontales Arrangement. Die zweite Vase mit gemischten Blumen fügte ich hinzu, um dem Betrachter ein Gefühl für das Größenverhältnis zu geben und um die Hortensien hervorzuheben. Die lebhaften Rottöne dieser anderen Blumen dienen zudem als farblicher Kontrapunkt zu den sanften Blau- und Lilatönen der Hortensien. So wiederholte ich den Trick der Natur, Eindruck durch Komposition zu schaffen, noch einmal auf einer anderen Ebene.

Doppelte Tigerlilie

Die geradezu kapriziöse Form der Tigerlilien regte mich zu diesem Bild an. Weil diese Blume an sich schon so exotisch ist, wollte ich den Hintergrund bewußt nüchtern und einfach halten.

Ich wählte einen einfachen, fast abstrakten Hintergrund aus hellgrauen und dunkelblauen Tönen. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters nach vorne gelenkt, und der lebendige Rhythmus der Blume kommt prächtig zur Geltung. Ihre kühnen Farbtöne stehen sozusagen „im Rampenlicht".

Maler sollten keine Angst haben vor leuchtenden Farben. Ich selbst verwende immer ausdrucksstarke und intensive Farben. Obwohl ich meine Bilder nicht vorher plane – höchstens in dem Sinn, daß ich Gelb oder Blau als dominante Farbe haben möchte – trage ich meist zuerst helle Schichten auf, um dann große Flächen mit kräftigeren Farben hinzuzufügen.

Wohlige Gemütlichkeit

Mein Atelier ist ein warmer Raum. Ich habe es so eingerichtet, daß ich mich darin wohlfühlen kann. Ich würde allen Menschen einen Arbeitsplatz wünschen, an dem sie, wie ich, geradezu aufleben. Die Atmosphäre meines Ateliers wirkt, glaube ich, in jedes meiner Bilder hinein. In einem versuchte ich jedoch, die wohlige Atmosphäre meines Arbeitsplatzes selbst zum Thema zu erheben.

Ich wählte einen Blickwinkel, der die leuchtenden Farbakzente als Gegensatz zu der Holztäfelung der

Foto: Carolyn Harris

„Blaue Hortensie", Öl auf Leinwand, 66 cm x 56 cm. „Weil ich die Hortensien optisch hervorheben wollte, hielt ich den Hintergrund bewußt einfach."

Privatsammlung. Foto: Otto E. Nelson

Wände und die runden Früchte und Blumen im Kontrast zu den klaren Winkeln der Treppe und des Tisches gut herausbrachte. Denn das macht erst für mich mein Atelier aus: Die Fülle und die Farbenpracht müssen Halt finden. Und ich finde es anregend, wenn Vielfalt interessante Kontraste schafft.

Spontane Malweise

Bei diesem Bild skizzierte ich zunächst die Grundformen andeutungsweise mit dem Pinsel. Dann aber male ich sehr spontan. Ich verwende meinen Pinsel wie auch die Farbe dafür, den Formen einen Ausdruck von Bewegung zu geben. Ich betone beispielsweise die natürliche Rundung der Birnen mit ebenso runden Pinselstrichen.

Meine spontane Malweise bedeutet nicht, daß ich planlos arbeite. Ich überlege mir für jeden Zentimeter der Leinwand gut, wie ich ihn fülle. Aber ich lasse mich beim Malen inspirieren.

Um die Vitalität des Bildes noch zu steigern, variierte ich auch meine Malweise. Harte Kanten – z. B. die Linie, die den Rand der Platzdeckchen von der Tischoberfläche abhebt – setze ich gegen weiche Linien, wie etwa die verschmelzenden

„Eudora-Zimmer, Oktober", Öl auf Leinwand, 71 cm x 81 cm. „Durch die Raumaufteilung und Farbenwahl versuchte ich, die Atmosphäre des Zimmers einzufangen, in dem ich mich wohl fühle und einen großen Teil meiner Zeit verbringe."

Tip

ATMOSPHÄRE SCHAFFEN

„Auch wenn man als Künstler nicht die Möglichkeit hat, sich ein eigenes Atelier einzurichten, sollte man doch seinen ‚Arbeitsplatz' schmücken. Sammeln Sie Dinge um sich, die Ihnen Anregung bieten und Ihr Interesse daran wachhalten, sich mit der Form und den Farben von Objekten auseinanderzusetzen."

„Kontraste sind für mich sehr bedeutsam. Sie regen mich zu neuen Ideen an und finden sich auf vielfache Weise – dicke Farbe für die Früchte, dünne für den Teller – in meinen Bildern."

Formen der Früchte. Ich stellte auch dicke und dünne Farbaufträge einander gegenüber: Die Äpfel malte ich mit einem deckenden, massiven Rot, während bei dem Teller stellenweise die Leinwand durchschimmert. So versuche ich, ein Gefühl von Transparenz zu vermitteln.

Negativer Raum

Negativer Raum – die Bildteile zwischen den Gegenständen – spielt für den Rhythmus meiner Bilder eine wichtige Rolle. Das Dreieck, daß sich aus der Struktur des Treppengeländers ergibt, ist ein aktiver Bestandteil der Komposition. Auch die Wand hinter den Blumen ist nicht einfach eine angemalte Fläche. Durch sie wollte ich das lockere Arrangement der Blumen betonen. Gerade das sind Ideen, wie sie mir meist erst dann kommen, wenn ich mich mitten im Malen, mitten im Bild befinde."

„Die Formen- und Farbenvielfalt entwickelt ihre volle Kraft erst durch den Kontrast und Halt in den klaren Flächen."

Augenmaß

Über das Gelingen eines Portraits entscheiden oft kleine Tricks beim Zeichnen der Augen.

Viele Probleme beim Malen und Zeichnen von Augen lassen sich vermeiden, wenn man nur einige Details „im Auge" behält. So gelingt es nur dann, einem Gesicht einen entspannten Ausdruck zu verleihen, wenn der obere Teil der Iris durch das Augenlid bedeckt wird.

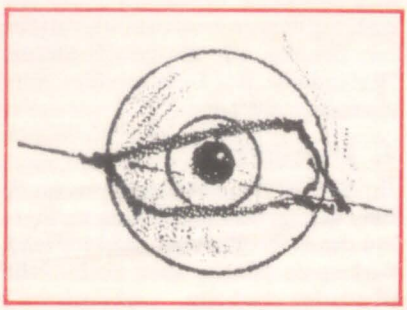
Besonders wichtig ist es auch, einige Sorgfalt auf differenzierte Tonschattierungen zu legen, weil gerade durch sie die dreidimensionale, kugelartige Gestalt des Augapfels am einfachsten dargestellt werden kann. Vollkommen weiße Kreisflächen wirken flach und verleihen dem Modell einen abwesenden Blick.

Recht zügig können Sie hingegen mit den Wimpern verfahren. Zwar bestehen sie aus vielen feinen Härchen, doch nimmt man sie normalerweise als durchgehende dunkle Linie wahr.

Augenblicke

Wichtig zu wissen ist noch, daß bei einem geradeaus blickenden Auge die weißen Flächen neben der Iris die gleiche Größe haben. Leicht schielende Augen haben alle Menschen jedoch immer dann, wenn sie einen sehr nahen Gegenstand zu fixieren versuchen.

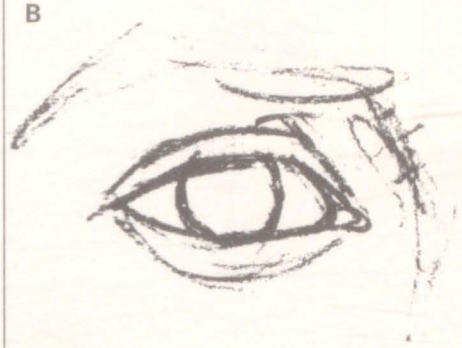
Der Durchmesser der Iris ist nahezu halb so groß wie der des Augapfels. Aus der Dreiviertelansicht erscheint die Augenöffnung als ein verzerrter, liegender Rhombus, dessen kurze Seiten zur Nase hin eine abfallende Linie bilden.



A

A. Für die Vorderansicht eines Auges werden zuerst die grundlegenden Konturlinien der Augenlider, der Brauen und des Nasenansatzes skizziert. Die Iris läßt sich als Kreis, das obere Lid als eine lange, abgeflachte Kurve darstellen, die zum inneren Augenwinkel hin abknickt. Zeichnen Sie das untere Lid von der Nase beginnend als abgeflachte Kurve, die zum äußeren Ende hin nach oben gekrümmt ist.

B



B. Mit stärkerem Druck können Sie die Konturen verfeinern. Betonen Sie das obere, die Iris überlappende Lid. Das untere Lid überdeckt die Iris nur ein wenig.

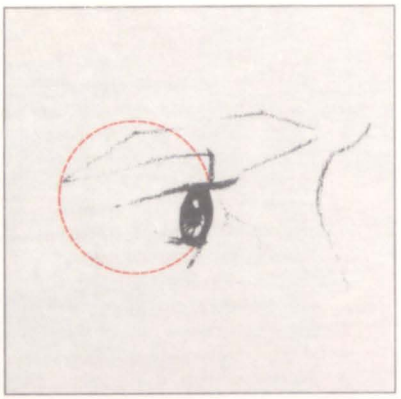
C

C. Legen Sie nun mit breiten, parallelen Strichen Tonflächen an. Die Iris erscheint in einem mittleren Ton. Tiefe Schatten geben der Augenhöhle Form, und ein weiterer wichtiger Schatten wird vom oberen Lid auf das Auge geworfen. Die Schatten im Augenwinkel und an der Unterseite des unteren Lides bedürfen einiger Detailarbeit.

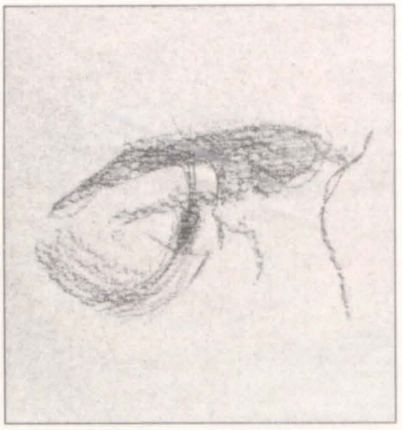
D

D. Stimmen Sie die Schatten um die Augenlider und unterhalb des unteren Lides ab. Die Iris besitzt im Schattenbereich einen dunklen Ton. Ihren unteren Teil, auf den Licht fällt, können Sie mit einem Radierstift aufhellen und der Pupille ein Glanzlicht aufsetzen. Mit den Augenbrauen geben Sie dem Auge seinen Rahmen.

A



B



C

In dieser Bleistiftskizze ist das Auge gut in seine Höhle eingepaßt. Die gekurvten Falten an der Unterseite betonen seine sphärische Form. Das Glanzlicht auf dem unteren Lid bewirkt eine zusätzliche Verstärkung der Plastizität dieser Zeichnung.

D

Von der Seite gesehen

Wollen Sie das Auge im Profil darstellen, entwickeln Sie wiederum den individuellen Ausdruck am besten schrittweise aus der anatomischen Grundstruktur.

1. Skizzieren

Beim Zeichnen des Auges hilft die Vorstellung, daß der Augapfel eine kleine Kugel ist, die beweglich in der Augenhöhle ruht. Skizzieren Sie zunächst die vollständige Kugelform (A). Damit verfügen Sie automatisch über eine Art Gerüst, über das Sie nun die Augenlider legen können und das Ihnen hilft, den genauen Ort für die Iris zu finden. Bevor der nächste Schritt unternommen wird, sollten Sie noch einmal die Grundstruktur überprüfen. Radieren Sie die Hilfslinien erst dann weg, wenn Sie mit der Form des Auges zufrieden sind.

2. Rahmen

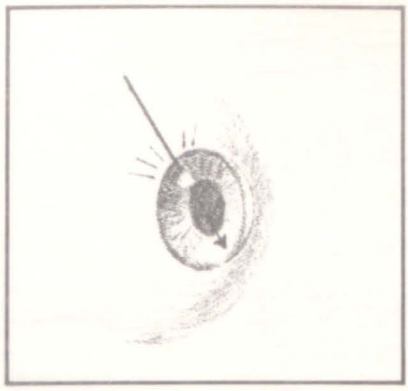
Um überzeugend zu wirken, benötigt das Auge einen „Rahmen". Es ist daher sinnvoll, erst einmal die Position von Nase und Augenbraue grob zu skizzieren. Meist wirft die Augenbraue einen tiefen Schatten. Er verleiht dem Blick Nachdruck und verstärkt die Plastizität des Portraits (B).

3. Tonflächen

Jetzt ist der rechte Zeitpunkt für die Tonflächen und Schattierungen gekommen. Geben Sie den Lidern, der Pupille und den tiefsten Schatten die dunkelste Tönung. Sehr helle Töne deuten die Spur Tränenflüssigkeit an, die sich meist auf dem unteren Lidrand findet, und betonen die am stärksten beleuchteten, leicht glänzenden Gesichtspartien. Die sehr hellen bzw. dunklen Töne entfalten ihre Wirkung besonders im Kontrast zu den großen Flächen mittlerer Tönung, die die verschiedenen Bestandteile des Gesamtbildes miteinander verbinden (C).

4. Detailarbeit

Ihr Bild ist dann vollendet, wenn es über genügend Einzelheiten verfügt, um das Auge glaubhaft und treffend wirken zu lassen, aber noch nicht überladen erscheint.



Das Glitzern des Auges hat seine Ursache in seiner gewölbten und stets feuchten Oberfläche, die das einfallende Licht reflektiert.

Glanzlichter

Glänzende Augen lassen jedes Portrait lebhafter wirken, ganz gleich, in welchem Medium es ausgeführt wird. Unsere Augen glänzen, weil Tränenflüssigkeit die Hornhaut feucht hält. Weil die Hornhaut zugleich durchsichtig ist, strahlt das Licht auch durch sie hindurch und beleuchtet die darunterliegende farbige Iris. Um eindeutige Glanzlichter zu erzielen, empfiehlt es sich – gleich, ob Sie zeichnen oder malen – nur mit einer Lichtquelle zu arbeiten.

Glanzlichter in den Augen sind ein wichtiges gestalterisches Moment beim Portraitieren. Sie tragen in hohem Maße dazu bei, die Wesenszüge des Modells zu erfassen und ihm einen lebendigen Blick zu verleihen.

Das richtige Weiß

Die Wirksamkeit von Glanzlichtern wird nicht etwa dadurch gesteigert, daß Sie die weißen Flächen besonders groß malen, sondern dadurch, daß Sie sie in einen geschickten Kontrast einbetten. So wird etwa das Glanzlicht auf einer Pupille ungleich strahlender wirken, wenn Sie das „Weiße" der Augen nicht in reinem Weiß, sondern leicht abgetönt anlegen. Wenn Sie mit Farben arbeiten, erfüllt ein Hauch aufgehelltes Violett, Braun oder Blau diesen Zweck.

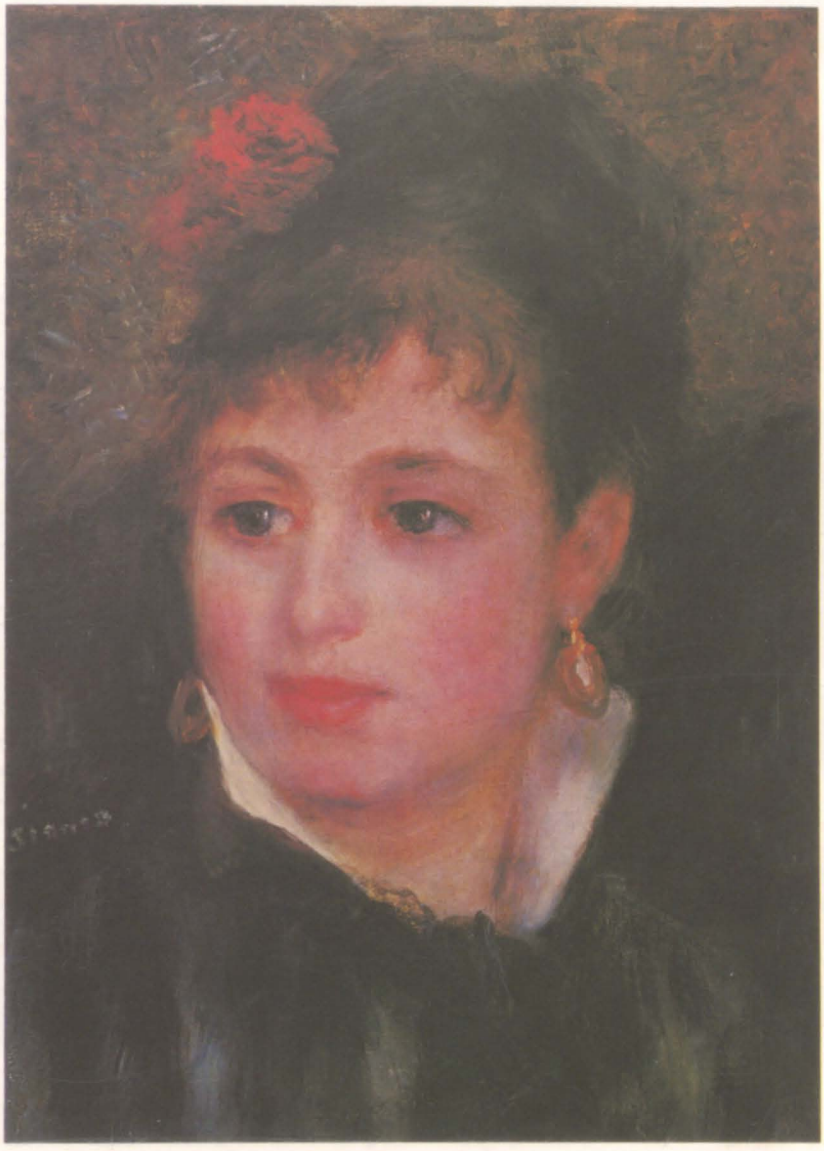
Im Bild des französischen Impressionisten Renoir läßt sich gut erkennen, wie der Künstler die hellen Flächen der Augen mit Hilfe von Violett dunkler getönt hat, um so den Kontrast zu den Glanzlichtern zu erhöhen.

Eine weitere Möglichkeit, Glanzlichter zur vollen Wirkung zu bringen, bietet sich bei der Öl- und Aquarellmalerei an. Dort können Sie den interessanten Farbton der Iris durch sorgfältiges Übereinanderlegen halbtransparenter Lasuren herausarbeiten und dem Auge selbst besondere Tiefe verleihen.

Tip

AUGEN WIE SCHMUCK

Der Gesamteindruck eines Augenpaares mag zwar grün, blau oder braun erscheinen, aber tatsächlich liegt die Farbe der Iris meist zwischen zwei Farbtönen. Sie kann auch Einsprengsel anderer Farben enthalten. Es ist nicht leicht, das richtige Gleichgewicht der Farben herauszufinden. Die optische Mischung mit halbdeckenden Lasuren ist meist eine gute Hilfe.



„Frau mit Rose" von Pierre Auguste Renoir, Öl auf Leinwand. Die Augen dieses Portraits leben vom Licht. Der Glanz von Pupille und Iris hat eine sanfte Anmutung. Renoir hat hier eine Anzahl halbtransparenter Lasuren übereinandergelegt und dem Auge so Tiefe verliehen.

1

2

Texturen voll Kraft

Geschickt nutzt Rudy de Reyna in unserer Übung die Eigenschaften von Acrylfarben, um Felsen und wildes Wasser darzustellen.

Ein Wildbach ist nicht nur ein ausgesprochen wirkungsvolles Motiv, er bietet auch die Möglichkeit, starke Gegensätze wie massive Felsen und den Inbegriff von Bewegung, tosendes Wasser, in einer spannungsvollen Komposition zusammenzufassen.

Rudy de Reyna legt zunächst den Bildaufbau mit einer flüchtigen Skizze fest. Dann beginnt er sofort mit der farblichen Ausgestaltung.

1. Felsen im Bachbett

Für eine naturgetreue Oberflächengestaltung der Felsen ist die Schwammtechnik das geeignete Mittel. Mischen Sie Siena gebrannt, Ultramarinblau und Wasser oder Malmittel auf der Palette. Die Farbe sollte recht dünnflüssig sein. Damit der Schwamm von der Palette gut aufnehmen kann, feuchten Sie ihn mit klarem Wasser an.

Den farbetragenden Schwamm können Sie nun innerhalb der vorgezeichneten Felsenumrisse auftupfen. Heben Sie ihn wieder ab, damit das entstehende Muster eine ungleichmäßige Oberfläche suggeriert.

2. Bäume und Sträucher

Als Grundton eignet sich eine zu einer flüssigen Konsistenz verdünnte Mischung aus Hookersgrün mit Umbra gebrannt. Der Bildhintergrund soll nicht zu fein ausgearbeitet werden, weil er sonst von den Felsen und den lebendigen Strukturen des Wassers ablenken würde. Malen Sie daher die Bäume, Sträucher und das Schilf zunächst nur in groben Zügen mit einem breiten Marderhaarpinsel. Für die helleren Partien fügen Sie Ihrer Mischung einfach mehr Wasser hinzu.

3

3. Der Wildbach

Ultramarinblau, Umbra gebrannt und Lichter Ocker ergeben mit recht viel Malmittel oder Wasser gemischt, eine gute erste Farbschicht für den Bach. Rudy de Reyna läßt die Pinselstriche der Bewegung des Wassers folgen. Das stehende Wasser in der Bildmitte stellt er mit gleichmäßigen, waagerechten Pinselstrichen dar, in die er die Farben des Hintergrundes als Spiegelungen einbringt. Das rasch fließende Wasser im Vordergrund mit seinen kleinen Strudeln und Strömungen malt er mit lebhaften Pinselstrichen in unterschiedliche Richtungen. Daß dabei stellenweise etwas Malkarton von Farbe freibleibt und durchschimmert, erweist sich nur als günstig, weil so schon jetzt die Wirkung schäumender Gischt angelegt wird.

4

4. Tiefe korrigieren

Zwischen den Bäumen malt Rudy de Reyna den Himmel mit einer deckenden Mischung aus Ultramarinblau und Weiß, die er mit Spuren von Siena gebrannt und Lichter Ocker dämpft. Sie können mit dieser Farbe auch ruhig etwas über die Ränder hinweggehen, um ihnen weichere Konturen zu verleihen. Ihr Bild gewinnt an Tiefe, wenn Sie die Bäume links in den Hintergrund rücken. Indem Sie die hellblaue Mischung mit weniger Weiß und einer Idee mehr Siena gebrannt abwandeln und diesen Ton über die entfernten Bäume links im Bild stupfen, schaffen Sie eine raumvermittelnde Luftperspektive.

Als Gegengewicht lohnt es sich nun, die Steine stärker hervorzuheben, indem Sie sie mit einer Lasur aus Hookersgrün, Siena gebrannt und glänzendem Acrylmalmittel überziehen. Sobald die Lasur angetrocknet ist, können Sie mit dem helleren Blauton über die Steine stupfen.

5

5. Detailarbeit

Um einen ausgewogeneren Gesamteindruck zu erreichen, verlängert der Künstler den alleinstehenden Felsen in der unteren linken Bildpartie etwas nach oben. Wenn Sie die Steine im Vordergrund ergänzen möchten, empfiehlt es sich, in der Schwammtechnik mit einem etwas dunkleren Ton zu arbeiten. Sie können auch – indem Sie mit dem helleren Blauton von Arbeitsschritt 4 darüberstupfen – einzelne Steine zu größeren Komplexen zusammenwachsen lassen, um die massive Wirkung der Felsen zu verstärken.

Wenn Sie Weiß mit einer Spur des Blautons mischen, den Sie für den Himmel genommen haben, können Sie den Wasserlauf gezielt ausarbeiten. Der Künstler verwendet dieselbe, jedoch leicht abgedunkelte Mischung in den Schattenpartien. Zunächst malt er halbdeckend, mit breiten Strichen des flachen Marderhaarpinsels und zieht anschließend feinere Linien mit der Spitze eines Rundpinsels.

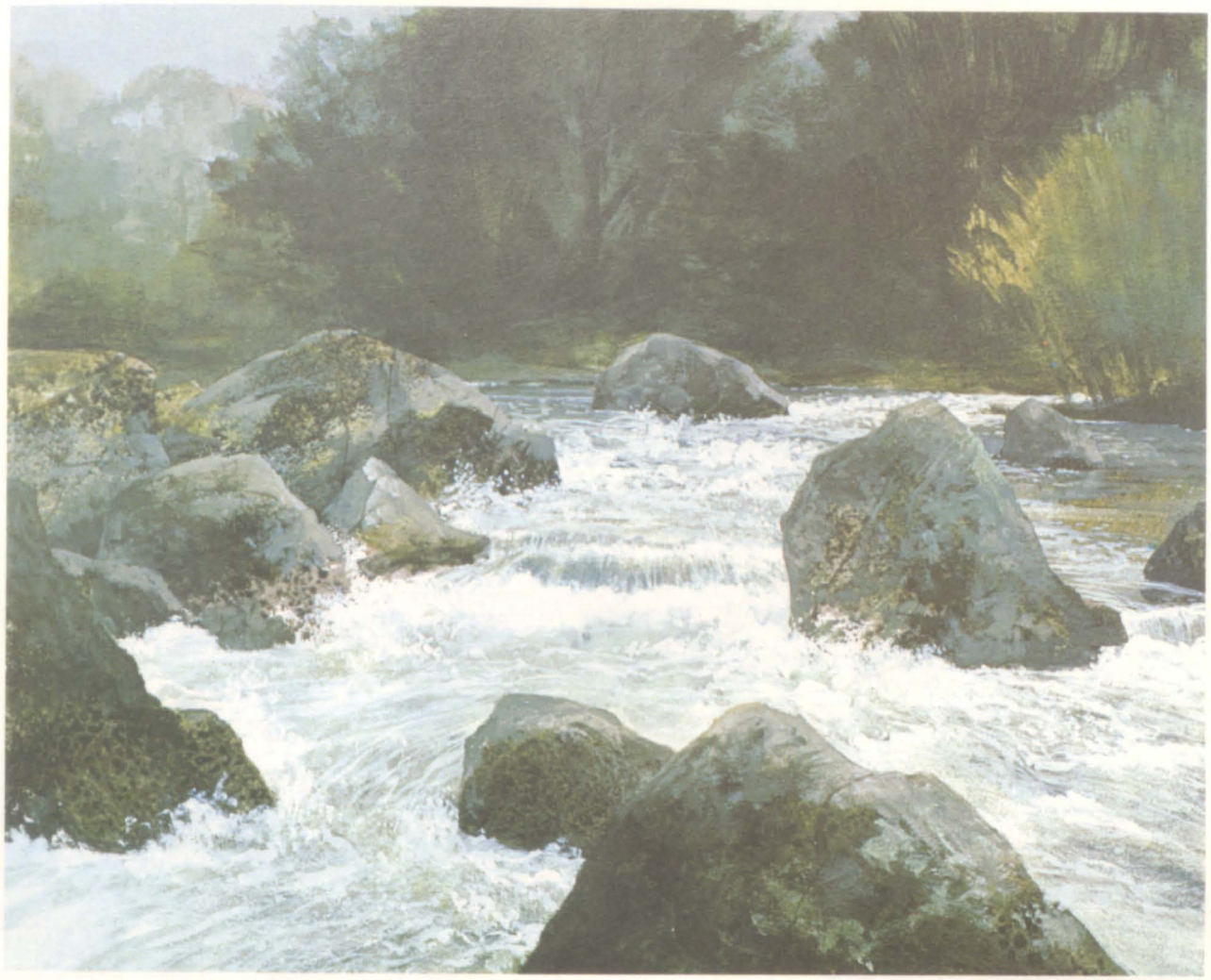
6

6. Textur und Fülle

Der Ausschnitt aus dem fertigen Bild zeigt, wie Sie die Einzelheiten der Texturgebung von Felsen und Wasser optimal ausarbeiten können. Mit einer recht zähflüssigen Mischung aus Weiß und einer Spur Lichter Ocker wird der Schaum auf dem Wasser gemalt, der in der Sonne glitzert. Für die Schattenbereiche eignet sich die Himmelsmischung, der Sie jedoch noch mehr Weiß beigeben sollten. Mit dieser Farbe werden auch einige Dynamik vermittelnde Wasserspritzer über die Steine getupft.

Um einzelne Felsen noch interessanter zu gestalten, können Sie sie mit feinen Rissen versehen. Benutzen Sie für diese zarten Linien am besten die Spitze eines Rundpinsels.

7



7. Letzte Details

Rudy de Reyna verleiht dem Wasserlauf noch mehr Ausdruck, indem er weitere weiße Linien in Strömungsrichtung übers Wasser zieht und so die Bewegung betont.

Noch einmal widmet sich der Künstler den Felsen: Den helleren Blauton aus Arbeitsschritt 4 stupft er über einzelne Felspartien, damit die Steine auch wirklich plastische Fülle bekommen. Dabei arbeitet er die rauhe Felsstruktur noch stärker heraus.

Die Bäume sollen nun deutlicher Gestalt annehmen. Mischen Sie dem Blau des Himmels ein wenig von dem ursprünglichen Grünton der Bäume aus Arbeitsschritt 2 bei. Um die Konturen aufzulockern, können Sie die Farbmischung unregelmäßig über die Baumkronen stupfen. Damit der Bildhintergrund dem Blick des Betrachters mehr Halt bietet, hellt der Künstler zum Schluß in Trockenpinseltechnik die Mitte des Baumes im Bildzentrum vorsichtig mit dem Himmelsblau auf. Sobald der Farbauftrag getrocknet ist, deutet er mit Dunkelgrün den Baumstamm an, der durchs Laub hindurchschimmert.

Vielseitige Technik

Rudy de Reyna setzte für seinen „Wildbach" sowohl Techniken aus der Aquarell- als auch aus der Ölmalerei ein: Die Verwendung eines Schwamms zum Farbauftrag ist eine Aquarelltechnik, während die Akzentsetzung mit deckenden Farbmischungen typisch ist für die Ölmalerei. Auch dadurch gewinnt das Bild an Spannung.

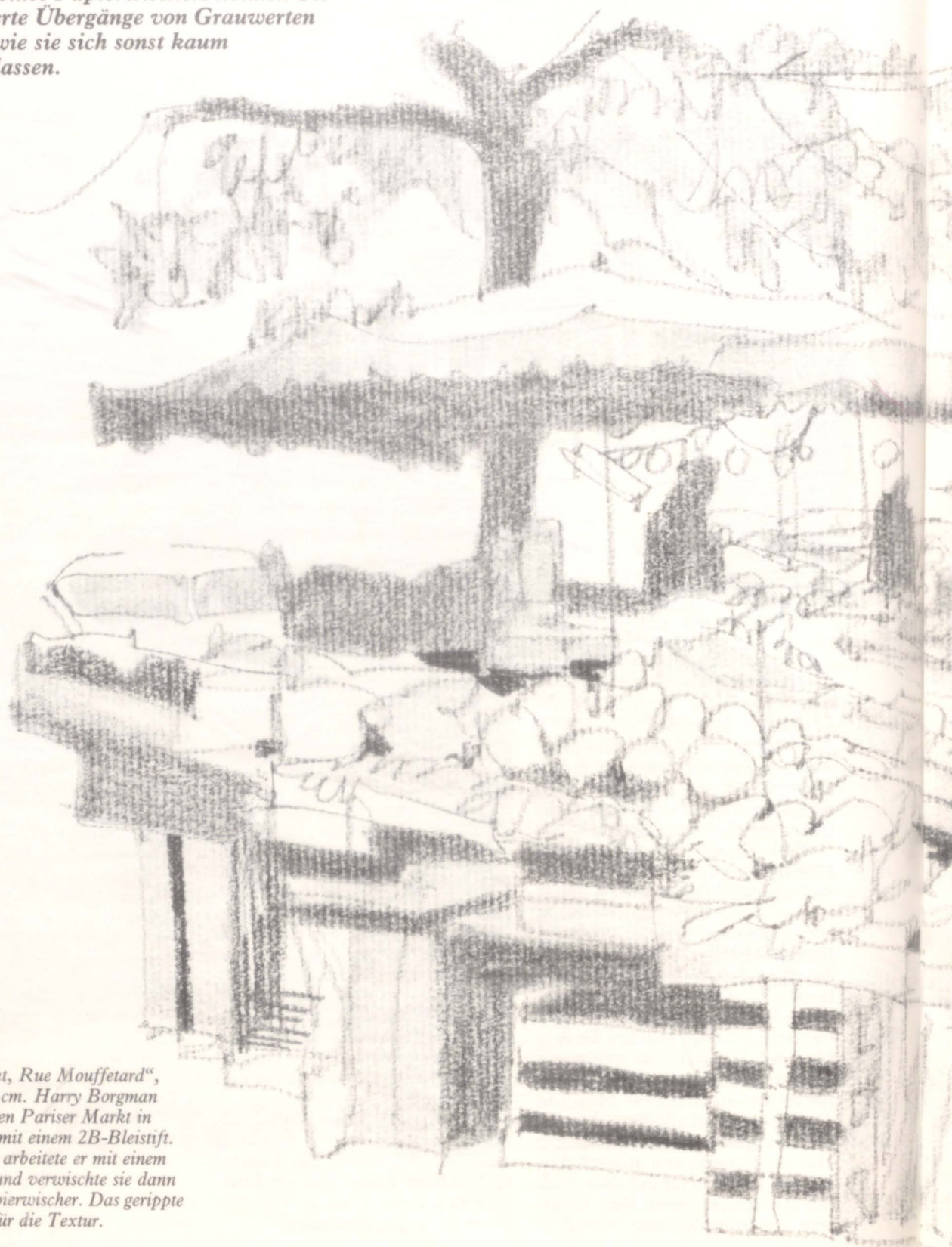
Die grundsätzliche Vorgehensweise ist jedoch von der Ölmalerei abgeleitet: Beginnend mit Lasuren in dunkleren Tönen wird der Übergang zu helleren Tönen und deckenderen Aufträgen geschaffen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Malkarton 36 cm x 28 cm
- verschiedene Marderhaarpinsel, darunter einen größeren Flachpinsel
- Acrylmalmittel
- Siena gebrannt, Lichter Ocker, Ultramarinblau, Hookersgrün, Umbra gebrannt, Weiß
- einen Naturschwamm.

Weiche Tonübergänge

Mit Hilfe eines Papierwischers können Sie differenzierte Übergänge von Grauwerten schaffen, wie sie sich sonst kaum erreichen lassen.



„Straßenmarkt, Rue Mouffetard", 22,8 cm x 32 cm. Harry Borgman skizzierte diesen Pariser Markt in lockerem Stil mit einem 2B-Bleistift. Die Grautöne arbeitete er mit einem 4B-Stift aus und verwischte sie dann mit einem Papierwischer. Das gerippte Papier sorgt für die Textur.

Um weiche Tonübergänge zu schaffen, kann man größere Tonflächen einfach mit dem Finger verwischen. Wenn es aber auf feine Übergänge ankommt, erweist sich diese Methode als zu ungenau. Gerade hier liegt die Stärke des Papierwischers: Seine Spitze erlaubt es, winzige Flächen anzugehen, ohne benachbarte Bleistiftlinien in Mitleidenschaft zu ziehen.

Papierwischer werden aus straff gewickeltem Papier hergestellt und ähneln in ihrem Aussehen Bleistiften. Man verwendet sie am besten in lockeren Linienskizzen. Wenn Sie einen weichen Stift – zwischen 2B und 6B – und leicht gekörntes Papier benutzen, können Sie mit dem Papierwischer weiche und doch satte Tonübergänge erzielen.

Ebenso, wie Sie mit flach gehaltenem Bleistift Tonflächen schraffieren und mit seiner Spitze feine Linien zeichnen, können Sie auch den Papierwischer vielseitig verwenden. Mit der langen, flachen Seite des Wischers kann man hervorragend großflächig abschwächen oder verwischen, und mit der Spitze lassen sich Details bearbeiten, die viel Feingefühl verlangen.

1

Übung: Gizeh

Harry Borgman skizzierte diese ägyptische Szene auf mittelglattem Bristolkarton, dessen leichte Struktur sich gut für Bleistiftzeichnungen eignet. Er benutzte 2B- und 4B-Stifte, die sich leicht verwischen lassen.

1. Die Umrisse skizzieren

Mit einem 2B-Bleistift skizziert der Künstler die Kontur der Pyramide und ihr Steinmuster. Deuten Sie die Gruppe im Vordergrund mit vorsichtigem Strich an, so daß Sie später problemlos Korrekturen anbringen können.

2. Festlegung der Tonflächen

Mit dem 4B-Stift können Sie nun einen leichten Grauton im Hintergrund auftragen. Die Pyramide erhält mittlere und dunkle Töne. Weil das Licht von rechts in die Szenerie fällt, bleibt die rechte Seite der Pyramide weiß: Der gleißende Charakter des Sonnenlichts wird so verdeutlicht.

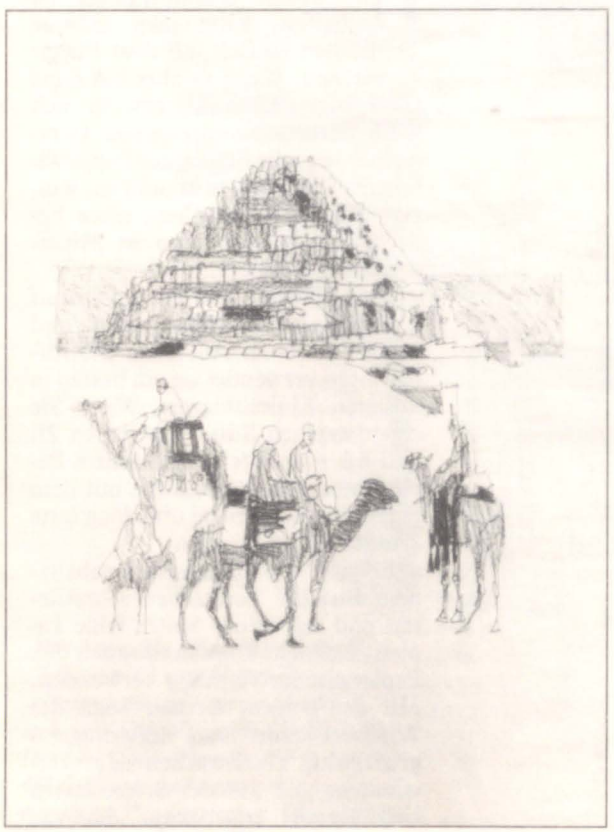
Die Töne für Kamele und Reiter werden mit groben Strichen möglichst lebhaft geschaffen, um dem Vordergrund Abwechslungsreichtum zu verleihen.

3. Verwischen der Töne

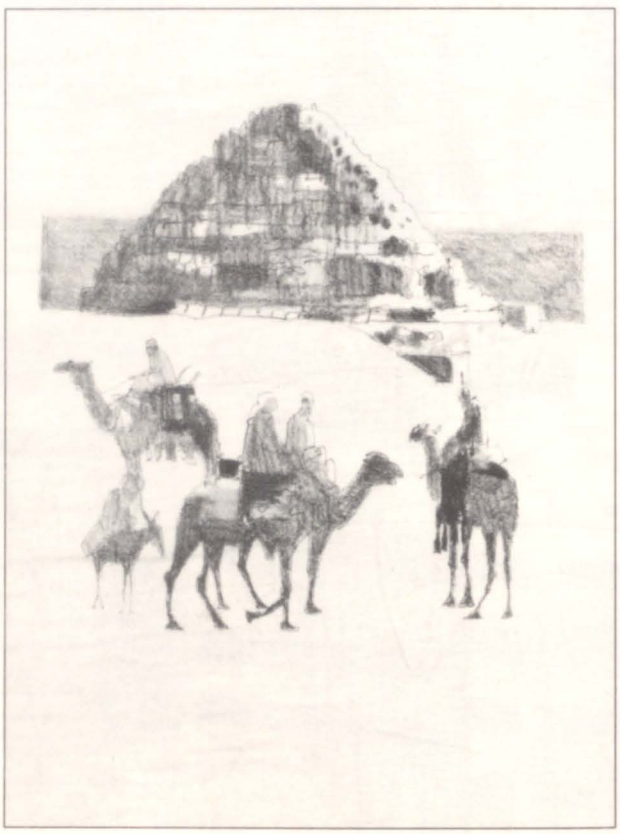
Verwischen Sie die Bleistifttöne am besten mit der Flachseite Ihres Papierwischers. Mit leichten Vor- und Rückbewegungen schaffen Sie sanfte Tonübergänge.

Einige Flächen des Bildes wurden einfach weiß belassen. So nutzt man zum einen die gesamte Tonskala

2



3



und vermittelt zum anderen den Eindruck von sonnengebleichter Wüstenlandschaft. Außerdem wird dadurch eine wichtige optische Verbindung zwischen den beiden Hauptelementen der Komposition hergestellt. Durch diesen lockeren Zusammenhalt gewinnt das Bild seinen Reiz.

4. Detailarbeit

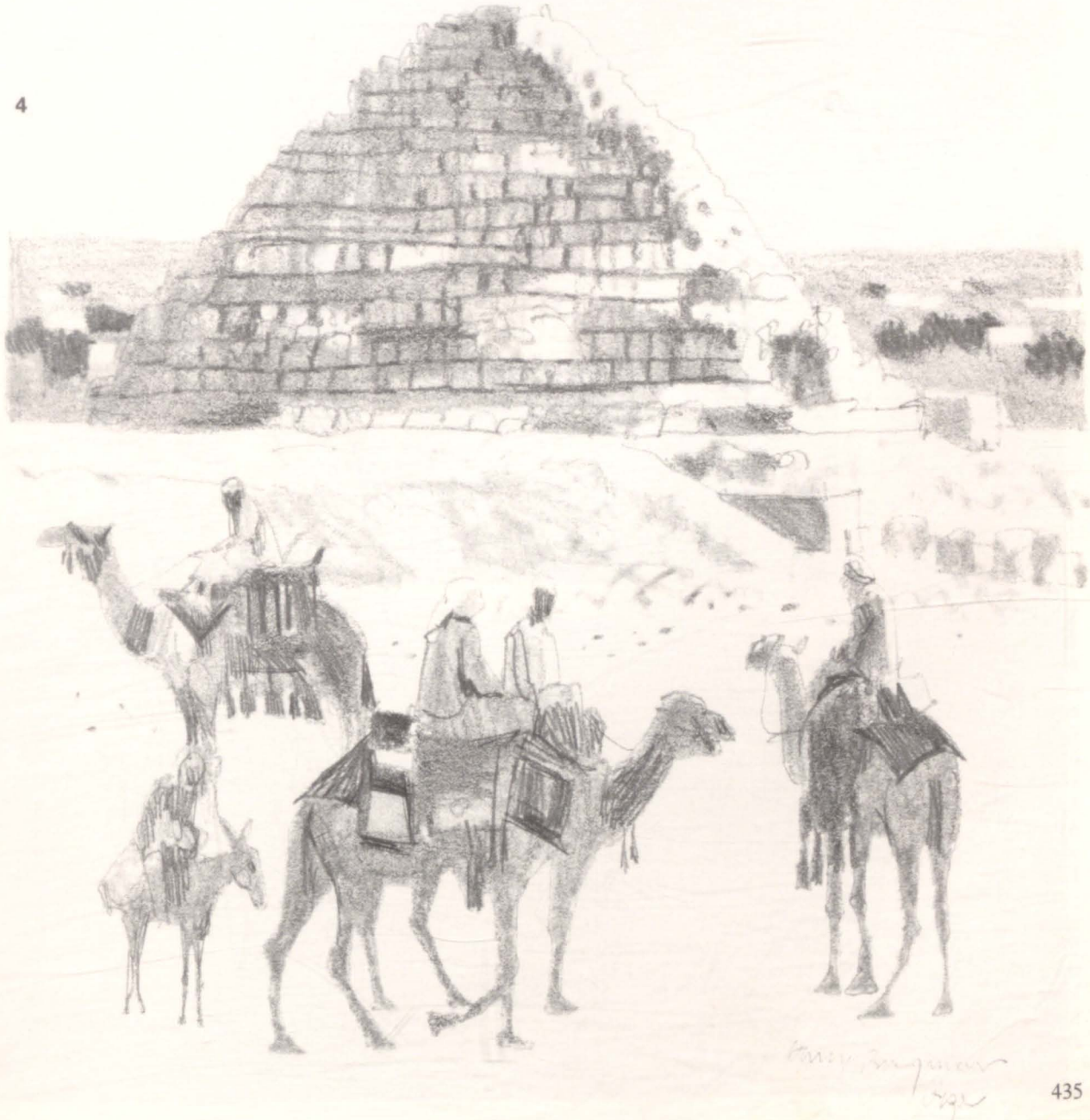
Um die Formenvielfalt der Tiere und Reiter auf der Pyramide herauszustellen und außerdem die Tonwertkontraste zu verstärken, empfiehlt es sich, dunkle Details einzuzeichnen. Skizzieren Sie auch einige Felsen im Mittelteil, und deuten Sie einige dunklere Strukturen an.

Mit einem Knetradiergummi betont Harry Borgman einzelne Steine der Pyramide, die er zusätzlich mit schwarzen Umrißlinien verstärkt. Mit der Spitze des Papierwischers und daran haftendem Graphit lassen sich sehr gut einige weiche Linien zeichnen, die Bodenunebenheiten andeuten.

Obwohl die Zeichnung spontan wirkt, ist ihre Komposition doch wohldurchdacht. Die Pyramide hält die Bildkonstruktion zusammen und gibt dem Betrachter eine Orientierung. Kamele und Reiter runden die Szenerie ab und bilden eine zwanglose Gruppe, die im Kontrast zur Festgefügtheit der Pyramide steht.

WAS SIE BRAUCHEN
- Mittelglatten Bristolkarton, ungefähr 25 cm x 24 cm
- 2B- und 4B-Bleistifte
- Papierwischer
- Knetradiergummi

4



„Ansicht von Gizeh" von Harry Borgman, 25 cm x 24 cm. Der Künstler wählte seinen Blickpunkt sorgfältig, um den Betrachter auf beinahe erzählerische Weise in die Szene einzuführen.

Der Ausdruck von Persönlichkeit

Der große Reiz der Portraitmalerei liegt nicht nur in der Möglichkeit, Ähnlichkeit mit dem Portraitierten zu erzielen, sondern mehr noch darin, seine Persönlichkeit zu erfassen und wiederzugeben.

Picasso malte sein Portrait von Pedro Manach im Alter von 19 Jahren. Es ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie selbst tiefe Aspekte eines Charakters sicher und mit einfachen Mitteln auf die Leinwand übertragen werden können. Picassos subjektiver Pinselgestus und seine Linienführung sagen mehr über das Modell, als eine Vielzahl penibel wiedergegebener Details dazu in der Lage wären.

Pedro Manach war während des spanischen Bürgerkriegs 1936 ein führender Politiker. Picassos Portrait läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß sein Modell schon als junger Mensch ein Mann mit festen Ansichten war, der zwar seinen Anhängern gern ein kühnes Gesicht zeigte, aber auch von einem sehr tiefen und nachdenklichen Wesen war.

Auf welche Weise vermittelt Picasso nun diese Information? Eine wichtige Rolle spielt die sehr graphische und plakative Komposition. Die Figur ist in drei Farbflächen aufgeteilt, die durch starke negative Formen (A) eingerahmt werden. Das Rot der Krawatte hebt sich beinahe provokativ und kompromißlos von den übrigen Farbflächen ab. Manach selbst ist einfach und doch meisterlich gezeichnet. Die Hüfte, auf die sich Manachs Hand stützt, hat Picasso verbreitert, um der Pose besondere Entschiedenheit zu verleihen; die ganze Statur betont er durch kräftige Umrißlinien (B).

Nachdenklich erscheint Manach dem Betrachter nicht nur aufgrund des Ausdrucks seiner Augen. Ein subtiler Kunstgriff liegt in Picassos Behandlung der großen, wenig strukturierten Farbflächen. Das scheinbar einfache weiße Hemd (C) enthält Spuren von gelber, schwarzer, roter, grüner und blauer Farbe. Solche malerischen Feinheiten, die die flächige Auffassung brechen, zeigen sich auch im Gesicht. Sie geben dem Bild eine eindrucksvolle, tiefgründige Dimension.

„Pedro Manach" von Pablo Picasso, um 1900, Öl auf Leinwand, 103,4 cm x 69,7 cm.

National Gallery of Art, Washington D.C. Sammlung Chester Dale 1962.

Klare Tonwertabstufungen

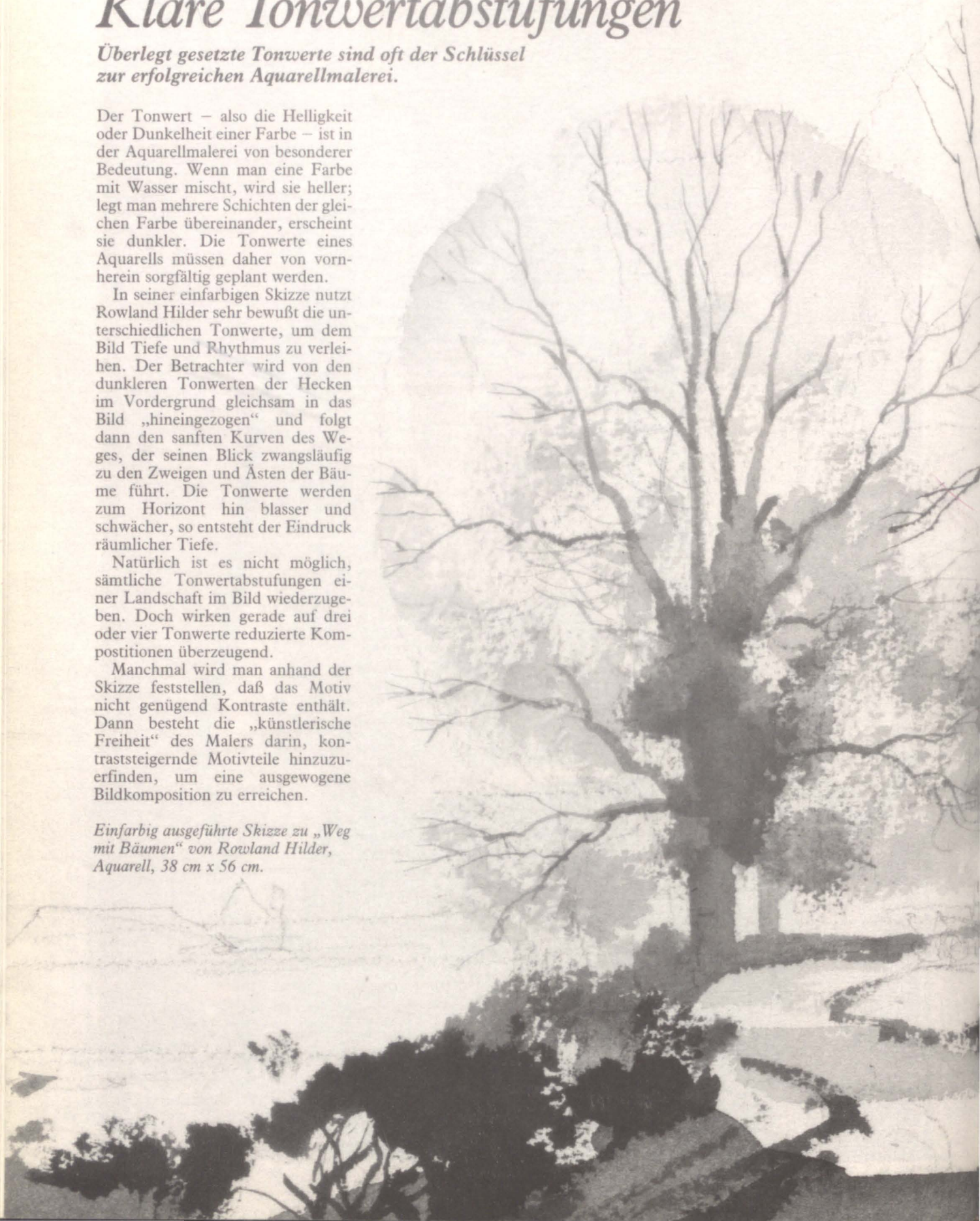
Überlegt gesetzte Tonwerte sind oft der Schlüssel zur erfolgreichen Aquarellmalerei.

Der Tonwert – also die Helligkeit oder Dunkelheit einer Farbe – ist in der Aquarellmalerei von besonderer Bedeutung. Wenn man eine Farbe mit Wasser mischt, wird sie heller; legt man mehrere Schichten der gleichen Farbe übereinander, erscheint sie dunkler. Die Tonwerte eines Aquarells müssen daher von vornherein sorgfältig geplant werden.

In seiner einfarbigen Skizze nutzt Rowland Hilder sehr bewußt die unterschiedlichen Tonwerte, um dem Bild Tiefe und Rhythmus zu verleihen. Der Betrachter wird von den dunkleren Tonwerten der Hecken im Vordergrund gleichsam in das Bild „hineingezogen" und folgt dann den sanften Kurven des Weges, der seinen Blick zwangsläufig zu den Zweigen und Ästen der Bäume führt. Die Tonwerte werden zum Horizont hin blasser und schwächer, so entsteht der Eindruck räumlicher Tiefe.

Natürlich ist es nicht möglich, sämtliche Tonwertabstufungen einer Landschaft im Bild wiederzugeben. Doch wirken gerade auf drei oder vier Tonwerte reduzierte Kompostitionen überzeugend.

Manchmal wird man anhand der Skizze feststellen, daß das Motiv nicht genügend Kontraste enthält. Dann besteht die „künstlerische Freiheit" des Malers darin, kontraststeigernde Motivteile hinzuzuerfinden, um eine ausgewogene Bildkomposition zu erreichen.



Einfarbig ausgeführte Skizze zu „Weg mit Bäumen" von Rowland Hilder, Aquarell, 38 cm x 56 cm.

Übung: Waldweg

Ferdinand Petrie demonstriert, wie durch den allmählichen Aufbau von Tonwerten und Farbtönen nach vorbereitenden Skizzen und sorgfältiger Planung ein Aquarell von bemerkenswerter Klarheit und Frische entsteht.

1. Skizzenarbeit

Noch bevor Sie Ihr Aquarell beginnen, können Sie eine Art Test durchführen. Ferdinand Petrie fertigt eine einfarbige Skizze des Motivs, in der er die Landschaft in nur einem dunklen Ton, zwei mittleren Tönen und mit dem Weiß des Papiers für die hellsten Bildpartien erfaßt. So läßt sich im voraus überprüfen, ob die Tonwerte des Motivs harmonisch aufeinander abgestimmt sind und ob der Eindruck räumlicher Tiefe gut zur Geltung kommt.

Nun kann die Arbeit am eigentlichen Bild beginnen. Mit einem 2B-Bleistift skizziert der Künstler zunächst ganz leicht den Waldweg und die Umrißformen der Bäume.

Um das Sonnenlicht anzudeuten, das im Hintergrund durch die Zweige scheint, trägt er in der Mitte des gut gefeuchteten Bogens etwas Lichter Ocker auf. Der Rest des Bildes wird mit stark verdünntem Cölinblau leicht eingefärbt. Dabei soll die Farbe sanft naß in naß mit den Rändern der sonnenbeschienenen Fläche verlaufen, so daß ein freundlich leuchtender Eindruck entsteht.

2. Der Hintergrund

Um die verschwommenen Umrisse der Bäume im Hintergrund anzudeuten, wird mit schnellen, kräftigen Strichen eines Pinsels Nr. 4 eine etwas dunklere Farbmischung aus Cölinblau und Lichter Ocker aufgetragen. Wie beim ersten Farbauftrag verläuft die Farbe auf dem feuchten Papier und mischt sich mit den übrigen Farben. Weil das Papier mittlerweile jedoch nicht mehr ganz so feucht ist, verlaufen die Pinselstriche nicht völlig; ihre Konturen bleiben bis zu einem gewissen Grad erkennbar.

Naß-in-naß gemalte Farben werden durch das feuchte Papier in ihrer Intensität abgeschwächt; Sie sollten sie daher intensiver anmischen, damit sie nach dem Trocknen den gewünschten Farbwert zeigen.

1

2

3. Warme Hintergrundtöne

Das helle Laubwerk im Hintergrund entsteht mit kräftigen Pinselstrichen. Etwas Umbra gebrannt gibt der Farbmischung aus Schritt 2 die nötige Wärme, um in diesem dunkleren Ton das untere Drittel des Hintergrundes anzulegen; die Baumstämme werden dabei ausgespart. Schon jetzt ist gut zu erkennen, wie sich die Tonwerte des Bildes planvoll aufbauen: Vom Hintergrund zum Vordergrund wird ein Tonwertbereich nach dem anderen überlappend aufgetragen, so daß nach und nach der Eindruck räumlicher Tiefe entsteht.

Gegen Ende dieses Arbeitsschrittes dürfte das Papier seinen feuchten Schimmer verloren haben und so anzeigen, daß es nicht mehr naß genug ist, um frische Farbe ohne Gefahr für die darunterliegenden Farbschichten aufnehmen zu können. Man läßt daher die bereits aufgetragenen Farbflächen vollends durchtrocknen, um dann das Papier erneut anzufeuchten.

3

4. Vordergrundflächen

Mit klarem Wasser und einem Flachpinsel Nr. 6, den Sie zügig über die Papieroberfläche führen, um die darunterliegenden Farbschichten möglichst wenig anzulösen, können Sie das Papier erneut anfeuchten. Nachdem das Wasser soweit in das Papier eingezogen ist, daß die nächsten Pinselstriche nicht allzusehr verlaufen, wird das schattige Laubwerk angelegt. Dafür verwenden Sie am besten Mischungen aus Umbra gebrannt, Cölinblau und Lichter Ocker. Die Wegränder können Sie dazu passend mit Siena gebrannt und Lichter Ocker malen.

Für den schlammigen Weg trägt Petrie Umbra gebrannt und Ultramarinblau naß-in-naß auf, damit die beiden Farben ineinander verlaufen und sich auf dem Papier mischen. In der Wegbiegung bleibt das Papier unbemalt. Im fertigen Bild entsteht dadurch der Eindruck von Sonnenlicht, das in Wasserpfützen auf dem Weg reflektiert.

4

5. Die dunkleren Bäume

In seinen Grundzügen ist das Bild bereits angelegt. Zahlreiche ineinander verlaufende Farbtöne deuten den Raum des Bildes an. Auf dieser Basis werden jetzt mit klar konturierten Pinselstrichen die wesentlichen Bildgegenstände gemalt. Es bietet sich an, nach den hellen einen dunklen Tonwert in das Bild einzufügen. So kann man später die mittleren Tonwerte an den hellen und dunklen orientieren.

Der Künstler schafft deshalb zunächst den dunklen Baum im Vordergrund mit einer Mischung aus Ultramarinblau und Umbra gebrannt. Die helleren Partien entstehen, wenn Sie dieser Mischung etwas Kadmiumorange hinzufügen und hellere und dunklere Pinselstriche direkt nebeneinandersetzen, damit die Farben weich ineinander verlaufen.

Wenn Sie die Mischung mit etwas Wasser verdünnen, können Sie mit ihr die Bäume im mittleren Teil des Bildes malen. Für die kaum sichtbaren Bäume im Hintergrund wird die Mischung stärker verdünnt.

Weil sie auf trockenes Papier aufgetragen wurden, sind die Pinselstriche der Bäume klar abgesetzt und schärfer konturiert als die naß-in-naß aufgetragenen Farbmischungen der vorherigen Arbeitsschritte.

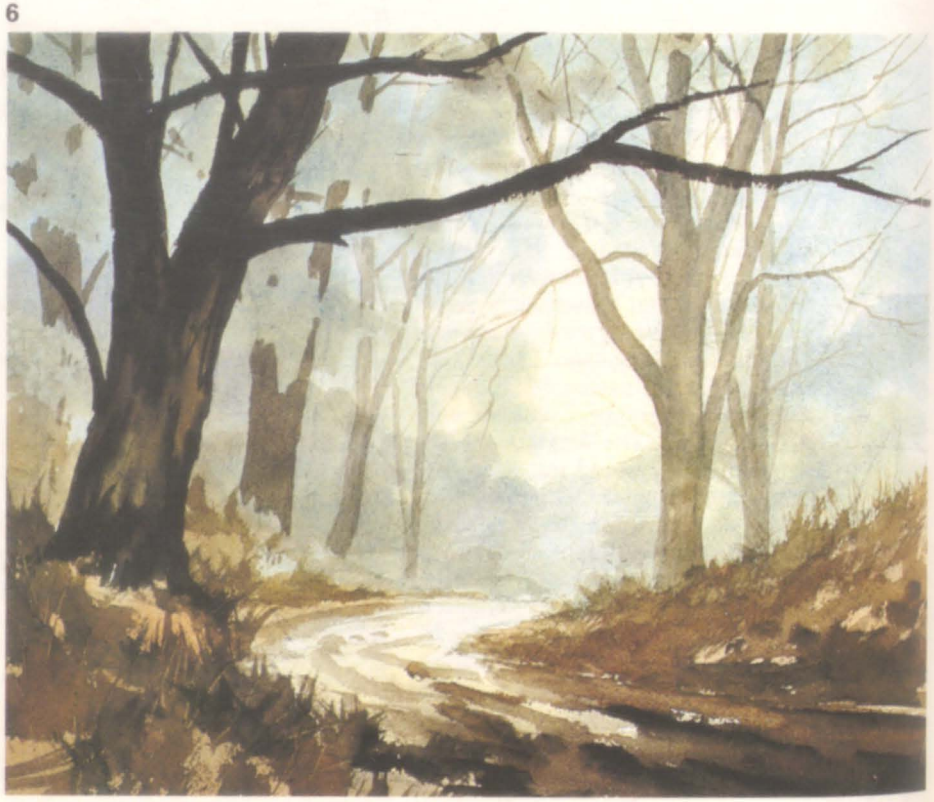
5

6. Details im Vordergrund

Ebenfalls auf trockenem Papier können Sie die Tonwerte und Strukturen im Vordergrund weiter ausarbeiten. Für die warmen Farben der Gräser auf der linken Seite benutzt Petrie einen feuchten, aber nicht zu nassen Pinsel und eine Farbmischung aus Kadmiumorange, Siena gebrannt und Ultramarinblau in wechselnden Anteilen. Die rauhe Oberfläche des Papiers sollte die Pinselstriche leicht aufreißen lassen. Nachdem die Mischung mit Wasser aufgehellt wurde, können die Gräser auf der rechten Seite des Weges unter Ausnutzung der gleichen Technik gemalt werden.

Eine Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarinblau ist ideal, um die dunklen Furchen des Weges anzudeuten. Die feuchten Pinselstriche sollten ineinander fließen und sich scheinbar zufällig miteinander mischen.

6



7

7. Letzte Feinheiten

Um die untere linke Bildhälfte zu beleben, können Sie mit exakten und lebhaften Pinselstrichen in eine Mischung aus Ultramarinblau und Siena gebrannt einige dunkle, spitze Gräser einfügen. Auf der anderen Seite des Weges sollten Sie zum Ausgleich die Grasbüschel stärker konturieren. Tragen Sie dazu am besten Umbra gebrannt und Ultramarinblau in Trockenpinseltechnik auf. Der Zaun entsteht hingegen mit flüssiger Farbe, damit seine Linien nicht aufreißen.

Mit einer dunklen, recht dickflüssigen Mischung aus Ultramarinblau und Siena gebrannt werden die Laubbüschel der dunklen Bäume angedeutet. Arbeiten Sie mit der flachen Seite des Pinsels grob geführte, fetzenhafte Pinselstriche in Trokkenpinseltechnik heraus. Mit der leicht verdünnten Farbmischung fügen Sie zusätzliche Äste und Zweige hinzu.

Das fertige Bild ist zwar nicht sehr farbig. Es gewinnt aber durch das Wechselspiel von dunklen und hellen Tonwerten seinen Reiz.

Durch die Abstufung von dunklen Tönen im Vordergrund zu blasseren Tönen im Hintergrund entsteht starke Räumlichkeit. Darüberhinaus sind die Tonwerte so geschickt geplant, daß im Bild sehr wirkungsvolle Rhythmen geschaffen werden, die das Interesse des Betrachters lange fesseln. Der Blick wird zunächst vom Licht angezogen, das sich auf dem Weg spiegelt, und danach vom blassen Abendhimmel. Weil der Künstler die hellsten Lichter den dunkelsten Tiefen gegenüberstellt, gelingt es ihm, das Interesse des Betrachters auf die übrigen Bildelemente zu lenken. Die Bäume und die Äste im Vordergrund bilden einen Rahmen, innerhalb dessen der Weg und der Zaun den Blick weit nach hinten in die Ferne führen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt mittelrauhes Aquarellpapier, ca. 23 cm x 18 cm
- einen Schwamm
- zwei Rundpinsel (Nr. 2 und Nr. 4) und einen Flachpinsel Nr. 6
- eine Palette mit sechs Farben: Lichter Ocker, Cölinblau, Umbra gebrannt, Siena gebrannt, Ultramarinblau und Kadmiumorange
- einen 2B-Bleistift.

Schlafende Katzen

Katzen sind wegen ihrer ruhigen Art nicht nur verträgliche Hausgenossen, sie geben auch perfekte Modelle für das Skizzenbuch des Künstlers ab.

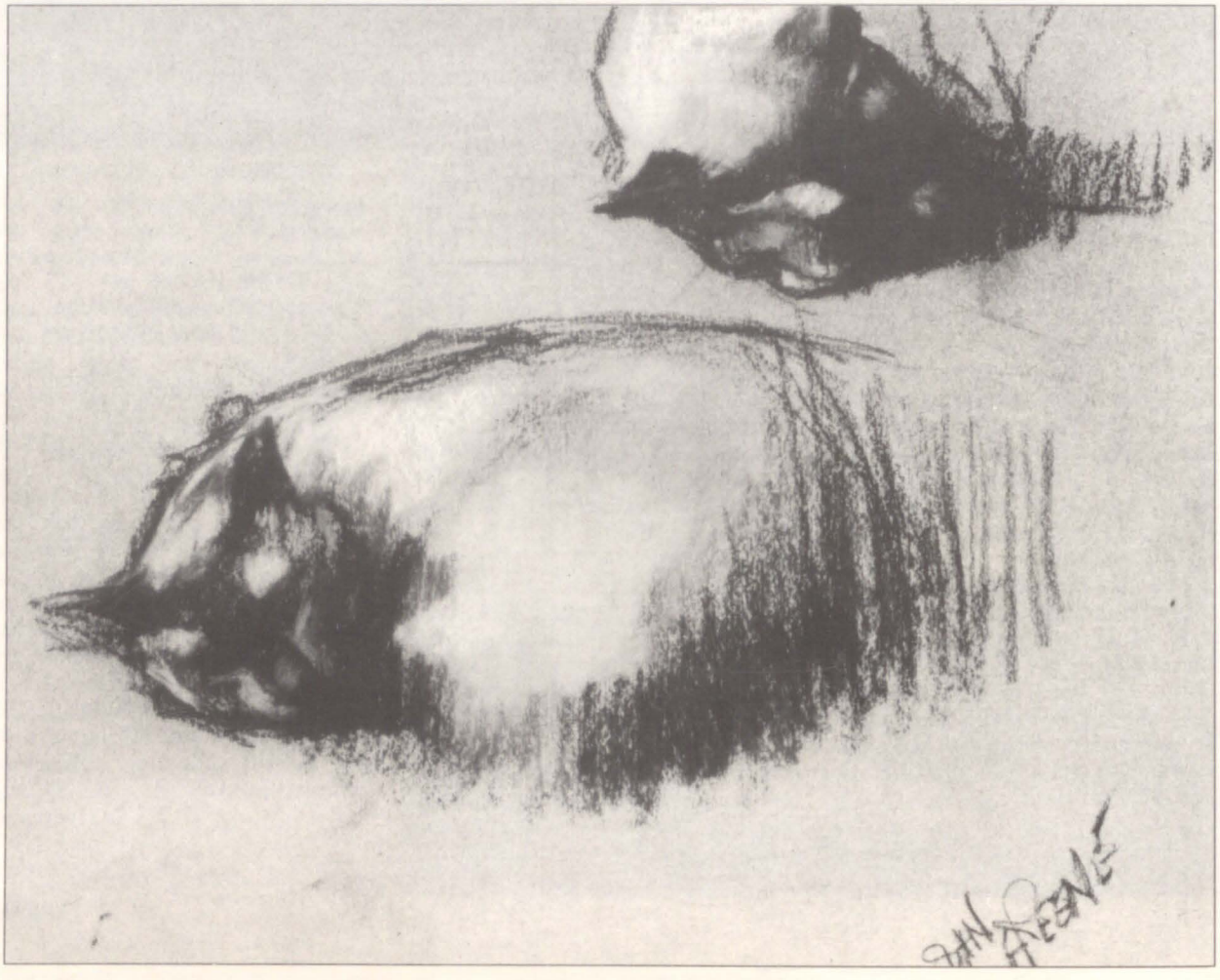
Weil Katzen gerne ein Schläfchen halten, kann man sich Zeit und Muße nehmen, sie in aller Ruhe zu studieren. Daniel E. Greene nutzte die Gelegenheit und fertigte Skizzen aus vielen verschiedenen Blickwinkeln. Ihn interessierte vor allem die Gesamterscheinung der Katze, die für dieses Tier so typischen Haltungen, die manchmal wie eingefroren wirkenden Bewegungen, in denen Katzen unvermittelt verharren, wenn sie etwas fixieren.

Um gerade die Katzenhaftigkeit auf seinen Skizzenblock zu bannen, konzentrierte sich der Künstler wesentlich auf den Kopf des Tieres. Während er den Körper als eine große Form auffaßt, die wie eine einzige Bewegung wirkt, läßt er sich am Gesicht der Katze auf mehr Details ein. Es lohnt sich, einige Sorgfalt auf die Augenpartie zu verwenden. Wie beim Portrait eines Menschen lesen wir auch beim Tierportrait in den Augen. Selbst beim schlafenden Tier werden die zugekniffenden Augen durch den tiefsten Tonwert noch hervorgehoben.

Anders als beim Menschen, spielen die Ohren einer Katze eine wichtige Rolle. Auch wenn das Tier schläft, werden wir beobachten können, daß sich die Ohrmuscheln wie automatisch einem plötzlich auftretenden Geräusch zuwenden.

Gehen Sie beim Skizzieren um Ihr Modell herum und suchen Sie einen Blickwinkel, aus dem das typisch Katzenhafte besonders gut zur Geltung kommt. Lassen Sie sich nicht aus der Ruhe bringen, wenn sich die Katze während des Skizzierens einmal bewegt. Fangen Sie einfach eine

„Studie von Mingy – Zwei Köpfe", von Daniel E. Greene, Pastell auf Papier, 26 cm x 33 cm. Weiche Pastellkreiden eignen sich gut für diese Art von flüchtigen Impressionen. Der Künstler benutzt hier den Grauton des Papiers als Grundfarbe.



neue Skizze an. Mit jeder Skizze wird Ihr Verständnis für Ihr Motiv wachsen.

Pastell ist ein hervorragendes Medium, um Katzen zu skizzieren. Mit harter Pastellkreide zeichnen Sie unter ganz leichtem Druck die Umrißlinie der Pose. Dann nehmen Sie eine weichere Kreide und tragen die Farbe auf, die Sie mit Ihren Fingerspitzen verreiben und ineinanderblenden können, um so die seidigweiche Struktur des schimmernden Fells wiederzugeben.

Fertigen Sie zwei bis drei kleine Skizzen auf einem Blatt, damit Sie einfach von der einen zur anderen übergehen können, wenn die Katze sich bewegt und plötzlich ihre alte Stellung wieder einnimmt.

„Studien von Kätzchen und ihrer Mutter" von Daniel E. Greene, Pastell auf Papier, 72,5 cm x 52 cm.

Himmlische Töne

Mit seiner Vielfalt von Farbtönen ist der Himmel nicht nur für die Komposition einer Landschaft von Bedeutung. Er prägt auch die Stimmung der Szene.

Die Farben des Himmels sind für die Atmosphäre eines Gemäldes von größter Wichtigkeit. Ein leuchtend blauer Himmel etwa sorgt für tiefe Licht- und Schattenkontraste in den Tönen einer Landschaft, ein bewölkter Himmel hingegen verleiht dem Motiv die Tendenz zu einem vereinheitlichenden, grauen Ton. Ein Gutteil des Geheimnisses überzeugend gemalter Himmel liegt daher in der Abstimmung der Landschafts- mit den Himmelsfarben.

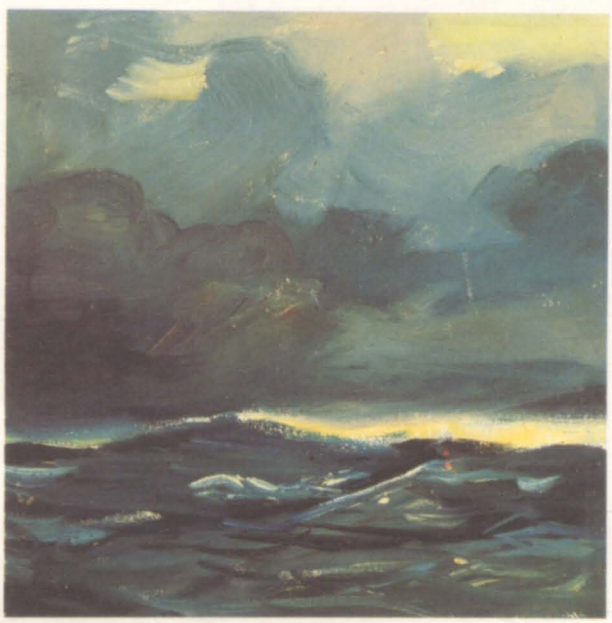
Wolkenformationen können einem Himmel Wirkung verleihen. Es lohnt sich, zu den verschiedensten Wetterlagen Himmelsstudien anzufertigen: Zerrissene Sturmwolken verlangen nach einem völlig anderen Pinselgestus als mächtige Wolkentürme, die man auf der Leinwand förmlich modellieren kann.

Übung beim Malen von Himmelsbildern zahlt sich auch deshalb aus, weil Sie recht schnell arbeiten müssen: Der Himmel verändert sein Aussehen ständig. Als Faustregel gilt, die Formen der Wolken und die schnell veränderlichen Licht- und Schattenmuster gleich mit dem Beginn eines Gemäldes einzusetzen und diesem ersten Eindruck bis zur Fertigstellung des Bildes treu zu bleiben. Wenn Sie versuchen, plötzliche Veränderungen des Wetters oder des Lichts nachträglich in Ihr Bild einzubeziehen, werden Sie kaum zu einem überzeugenden Ausdruck finden.

KLARER HIMMEL
Ein typischer Schönwetterhimmel ist im Zenit tiefblau und leuchtend, zum Horizont hin werden jedoch seine Farben blasser und wärmer. Die dunkleren Töne legen Sie am besten mit breiten, horizontalen Pinselstrichen an und malen dann in die noch nasse Farbe hellere und wärmere Farbstreifen hinein. Dafür können Sie Chromoxidgrün feurig oder Lichter Ocker mit einer etwas aufgehellten Version der Himmelsfarbe mischen.

BEDECKTER HIMMEL
Die Wolken wirken kälter, dichter und dunkler, je näher sie am Horizont liegen. Dort verschmelzen auch ihre Formationen am stärksten. Elfenbeinschwarz mit Weiß und einer Spur Orange gemischt ergibt eine dunkle, schieferartige Farbe, die sich gut für dichte Wolkenschichten eignet. Für hellere Wolken können Sie verschiedene Mischungen aus Lichter Ocker, Ultramarin, Alizarin-Krapplack und Weiß verwenden.

ABENDLICHT
Den Zauber eines abendlichen Himmels erfassen Sie mit breiten, horizontalen Strichen in dünner Farbe. Alizarin-Krapplack und Weiß bilden das Abendrot. Die Unterseiten der Wolken erhalten sehr lichte Pinselspuren aus Kadmiumgelb, das für die goldenen Töne mit Lichter Ocker gedämpft wird. Ihre schattigen Oberseiten werden mit einer grau-violetten Mischung gemalt und schaffen so die vollendete Abendstimmung.



STÜRMISCHER HIMMEL
Legen Sie am besten zuerst die großen Tonflächen an, aber grenzen Sie sie nicht zu scharf gegeneinander ab. In einem zweiten Schritt können Sie dann den Himmel mit kräftigen Strichen aus verdünnter dunkler Farbe bedekken. Ultramarin und Weiß mit etwas Schwarz und Umbra gebrannt gemischt, eignet sich gut dafür. Ein Lichtstreifen entlang des Horizonts betont die Dunkelheit der übrigen Bildteile.

Kunstvolle Cumuluswolken

Eine gute Hilfe, wirkungsvolle Wolken zu malen, ist es, zunächst die ungefähren Umrisse der Wolken mit dem Pinsel zu skizzieren.

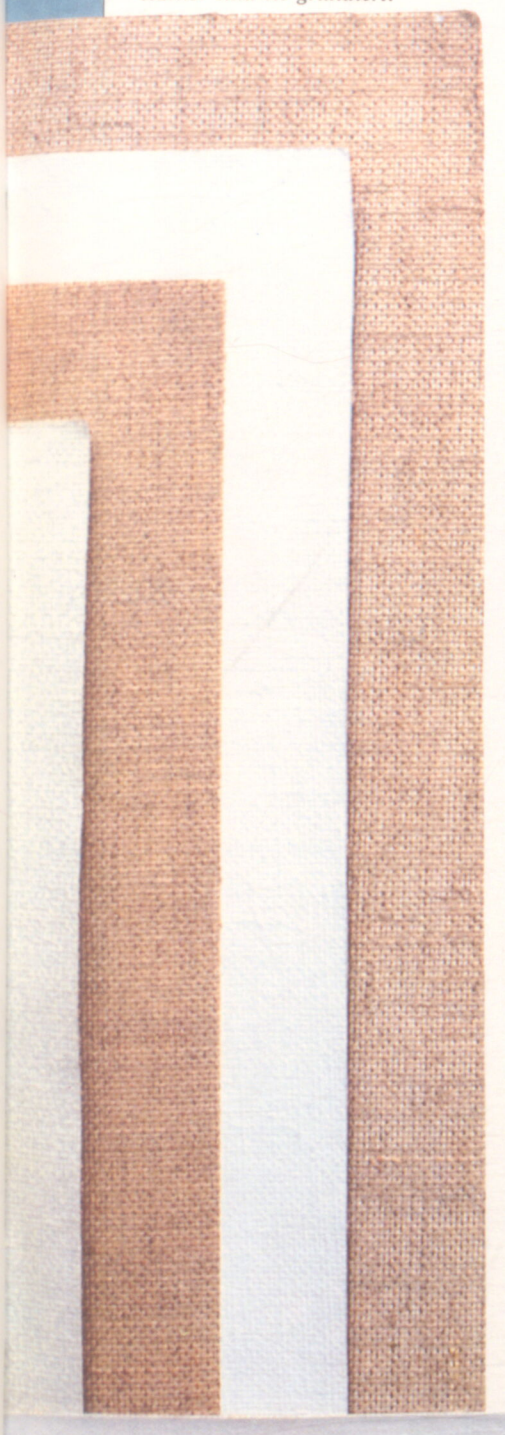
Cumuluswolken besitzen eine flache Unterseite, über der sich die Wolke regelrecht auftürmt. Durch die Perspektive wirken die Wolken im Vordergrund dick und bauschig, weiter zum Horizont hin erscheinen sie langgezogen und flacher. Wenn Sie einige Wolken zu kleinen Gruppen anordnen, ergeben sich interessante Flächenmuster.

Die Tonwerte des Himmels sollten durch die Tonwerte der Landschaft wirken. Bevor Sie anfangen, den Himmel zu malen, sollten Sie daher die großen Dunkelflächen im restlichen Bild anlegen. Nun können Sie mit einem großen Borstenpinsel und ziemlich dünner Farbe die blauen Flächen einsetzen. Achten Sie dabei auf Negativformen, die sich um Wolkengruppierungen herum ergeben. Übermalen Sie das Bild, wenn die Positiv-Negativ-Muster dadurch interessanter werden.

Mit dünner, dunkler Farbe und einem großen Borstenpinsel werden die schattigen Unterseiten der Wolken gemalt. Für die aufgetürmten Wolkenmassen nehmen Sie hellere, dickere Farbe und vermalen die beiden Farbtöne weich ineinander. Geschwungene Pinselstriche betonen die runden Formen der Wolken im Vordergrund, mit horizontalen Strichen entstehen die Wolken am Horizont.

Nachdem die einzelnen Wolkenformen modelliert sind, gilt es, eine harmonische Gesamtwirkung zu schaffen. Das gelingt, indem man die Schatten unter den Wolken vertieft und zu unruhige Formationen vereinfacht. Glanzlichter aus dicker heller Farbe beleben den Himmel dort, wo direktes Sonnenlicht die Wolken trifft.

Grob und feingewebte Leinwände: Je weißer die Leinwände sind, desto stärker sind sie grundiert.

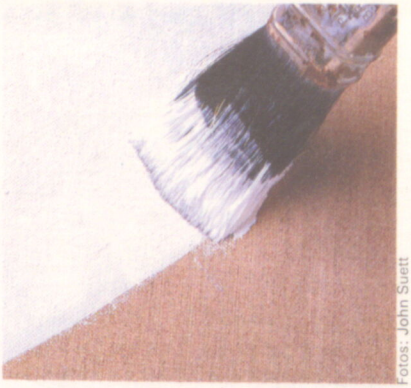


Grundierungen

Einige Grundierungen sind nur für bestimmte Oberflächen geeignet, andere nur für spezielle Farben. Außerdem unterscheiden sie sich hinsichtlich der Trockenzeit, Oberflächenstruktur, Lebensdauer und Vielseitigkeit.

Warum müssen Untergründe grundiert werden?
Einige Maler bevorzugen zwar die rauhe Textur und die Farbeffekte, die beim Malen auf ungrundierter Malfläche entstehen, es gibt jedoch mehrere gute Gründe, den Untergrund zu präparieren. Erstens wird er auf diese Weise versiegelt, so daß die Farbe nicht mehr so stark wegsinkt, zweitens können Sie so eine Oberflächenstruktur schaffen, die zu Ihrem Gemälde paßt.

Welche Vor- und Nachteile haben die gebräuchlichsten Grundierungen?
Acrylgrundierung ist genau richtig für schnelle, skizzenhafte Gemälde. Sie ist sehr vielseitig, kann auf fast jedem Untergrund und für die meisten Farben verwendet werden. Auch trocknet sie sehr schnell, so daß man kurz nach dem Auftrag schon zu malen beginnen kann. Der Nachteil von Acrylgrundierung besteht darin, daß sie Ölfarbe etwas trüber aussehen läßt.
Ölgrundierung ist eine zuverlässige Basis, wenn Sie mit Ölfarbe auf Leinwand malen wollen und die längere Trockenzeit abwarten können. Da sie Leinöl enthält, bleibt sie elastisch und bildet keine Sprünge, wenn sich die Leinwand durch Witterungseinflüsse verziehen sollte oder eingerollt wird. Der Ölgrund hat die ungünstige Eigenschaft, leicht zu vergilben, wenn die Leinwand



Fotos: John Suett

Mit einem breiten Malerpinsel wird die Grundierung in glatten, gleichmäßigen Strichen aufgetragen. Lassen Sie jede Schicht gut durchtrocknen, und schmirgeln Sie sie mit Sandpapier ab, bevor Sie die nächste Schicht quer zur vorherigen auftragen.

während der Trocknung zur Wand hin gedreht steht. Lassen Sie ihn deshalb möglichst im vollen Tageslicht auftrocknen.
Binderfarbe (normale Wandfarbe) ist als Grundierung bestenfalls für schnelle Skizzen geeignet. Sie enthält oft Zusätze, die Farbtöne verändern können.

Kann man die Grundierung für ein Ölgemälde selbst herstellen?
Hier ist ein einfaches Rezept: Man rührt sechs teile Terpentin oder Terpentinersatz und ein Teil Leinöl in weißes Pigmentpulver, bis die Mischung dick und cremig ist. Dann trägt man sie in zwei Schichten auf, von denen die erste über Nacht trocknen muß.

Wie lassen sich mit Acrylgrundierung verschiedene Oberflächenstrukturen herstellen?
Für eine vollkommen glatte Maloberfläche wird die Grundierung so weit mit Wasser verdünnt, bis sie eine milchige Konsistenz bekommt. Sie wird in mehreren Schichten aufgetragen und jeweils nach der Trocknung mit Sandpapier glatt geschliffen. Für eine rauhere Oberfläche verwenden Sie die Grundierung unverdünnt und strukturieren sie durch die Art Ihres Pinselstrichs.

Vorschau auf Heft 17

Jeder Künstler entwickelt mit der Zeit Vorlieben für bestimmte Farben. Tom Hills mittelamerikanische Marktszene ist von den vibrierenden Farben her ein typisches **AQUARELL** des Künstlers. Damit auch Sie die Ausdrucksmöglichkeiten Ihrer Palette weiter ausbauen können, stellen wir Ihnen einige neue Farben in ihrer Wirkung vor und zeigen Ihnen, zu welch erfrischenden Effekten das Malen mit unvermischten Farben führen kann.
Georg Shook arbeitet **IM ATELIER** nach Fotografien. Er zeigt, welchen Nutzen dieses Medium für die Malerei haben kann.

Das Licht des Himmels schafft in Landschaften erst Atmosphäre. Unsere Übung verdeutlicht Freunden der **ÖLMALEREI,** wie man seine Farben in Himmel und Landschaft zweckmäßig aufeinander abstimmt. Wie sich Farben in Gemälden beeinflussen, erfahren Sie in **SEHEN UND VERSTEHEN.** Mit diesem Wissen können Sie die den Farben innewohnende Kraft für Ihre Bilder nutzen.
Farbige Zeichenpapiere verleihen Bildern einen inneren Zusammenhalt und bieten eine gute Möglichkeit, von einem Hintergrund im mittleren Tonwert nach Hell und Dunkel zu arbeiten. Vor allem für **BUNTSTIFTE** eröffnen sich so viele kreative Ansätze.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 17

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 17

ÖLMALEREI	
Lufträume	449
Übung: Bedeckter Himmel	450
IM ATELIER	
Georg Shook	452
AQUARELL	
Frische Farben	456
Die reine Freude	458
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Flirrendes Licht	460
BUNTSTIFTE	
Bunt auf bunt	462
Übung: Studie einer blonden Frau	464
SEHEN UND VERSTEHEN	
Farbkontraste	468
Simultankontrast	470
BLEISTIFT	
Raffiniert vereinfachen	472
Übung: Markt in Denpasar	475
MATERIALKUNDE	
Paletten	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

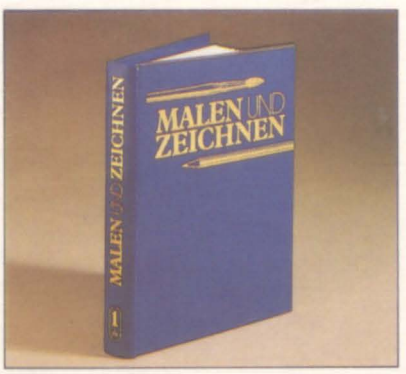
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 462–467 Bet Borgeson; 449 Foster Caddell; 450, 451 Wendon Blake, George Cherepov; 452–455 Georg Shook und Gary Witt; 456, 470 Tom Hill; 457, 469 David Millard; 458, 459 Charles Reid; 460, 461 Hereward Lester Cooke; 468 Stephen Quiller und Barbara Whipple; 471 Christopher Schink; 472-476 Harry Borgman

Bildmaterial auf den Seiten 425, 440–443, 446–448 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Lufträume

Obwohl jeder Himmel einzigartig ist, gibt es für die künstlerische Realisation wichtige allgemeine Tips.

Ein gemalter Himmel sollte den Eindruck von Luftigkeit vermitteln. Es ist daher sinnvoll, recht flüssige Farbe zu verwenden und, um Kontrast zu schaffen, nur die Farbe der Lichtflächen etwas cremiger zu halten. Die einzelnen Farbtöne des Himmels sind jedoch selten klar voneinander abgegrenzt – die einzelnen Stufen gehen weich ineinander über. Sie erreichen diesen Effekt, indem Sie die Farben auf Ihrer Leinwand naß-in-naß ineinander vermalen.

Mit lockeren Pinselstrichen sollten Sie der Richtung folgen, in der sich die Wolken bewegen, damit Sie ihren flüchtigen Charakter behalten. So streichen Sie etwa mit dem Pinsel aufwärts, wenn die Wolken vom Wind nach oben gedrückt werden. Indem Sie ihre Ränder leicht verwischen, wird auch die windzerfurchte Struktur erkennbar.

Für die „richtigen" Himmelsfarben lohnt es sich zu experimentieren. Kobaltblau, Cölinblau und Ultramarin ergeben eine gute Grundlage, jedoch werden Sie feststellen, daß sie im reinen Zustand zu leuchtend sind. Einige Tupfer Alizarin-Krapplack gemischt mit Lichter Ocker ergeben einen guten Ausgleich. Ein violetter Ton dient für die Wolkenformen im Schatten, eine Mischung aus Lichter Ocker und Weiß für die sonnenbeschienenen Wolken.

Im oberen Bild wirken die Wolken flach und nicht genügend modelliert. Ihre Ränder sind zu hart. Die hellen Farben wurden kalt und zu dick aufgetragen. Sie wirken etwas kreidig. Die Schatten sind zu dunkel und ohne Abstufungen im Farbton und Tonwert ausgeführt. Besser sind die Wolken im unteren Bild gelungen: Naß-in-naß gemalt lassen sich weichere Ränder erzeugen und die Formen besser modellieren. Die hellsten Wolkenteile wirken ockerfarben wärmer und freundlicher, während die Schatten kühl-violett gehalten sind.

Übung: Bedeckter Himmel

In unserer Übung zeigt George Cherepov, wie man die Himmelsfarben geschickt auf die Farbtöne der Landschaft abstimmen kann. Gleich zu Beginn legt er die Landschaft in wesentlichen Details und Farben fest, noch bevor er den Himmel modelliert. So gelingt es ihm, das abwechslungsreiche Spiel von Licht und Schatten zwischen den Wolken und auf der Landschaft in Einklang zu bringen. Cherepov setzt dabei einen hellen Kontrast am Himmel gegen die dunkleren Farben im Mittelgrund und läßt durch die Wolken ein Band von Licht scheinen.

1. Der Entwurf

Eine rasche Zeichnung genügt als Entwurf. Mit einem großen Borstenpinsel und in leicht gebrochenem Mischton aus Ultramarin, Lichter Ocker und Alizarin-Krapplack entstehen die Wasserfläche und die Berge. Die Höhenzüge gelingen eindrucksvoll, wenn sie farbintensiv, zum Gipfel hin jedoch zunehmend dunkler und leuchtender gemalt werden.

Um Wolken in einem harmonischen Farbton zu schaffen, fügt der Künstler der Mischung etwas Weiß hinzu.

1

2. Vorder- und Mittelgrund

Kadmiumgelb hell ist eine gute Ausgangsbasis für den Vordergrund. Tönen Sie es zuerst mit Ultramarin, dann mit Chromoxidgrün feurig, das Sie mit einer Spur Siena gebrannt „anwärmen" können. Damit steht Ihnen eine gute Palette für die Wiesen zur Verfügung.

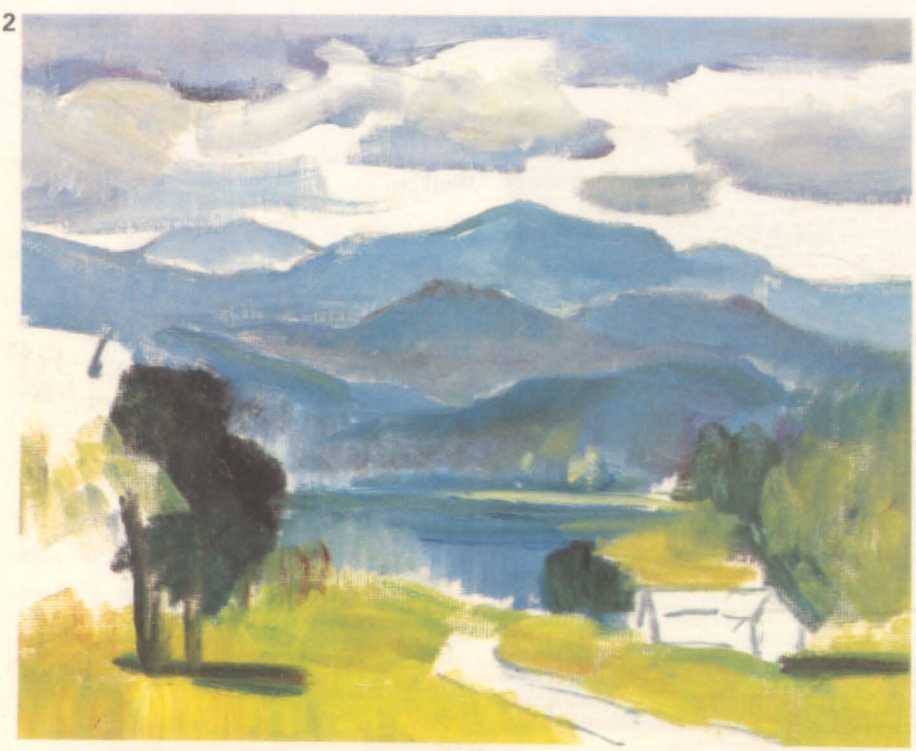
Wenn Sie blaubraune und blaugraue Töne aus Siena gebrannt und Phthaloblau sowie Chromoxidgrün feurig mischen, finden Sie gute Farben für die Schatten und dunkleren Bereiche der Landschaft. Dieselben Töne dienen auch als Untermalung des Himmels zum Zenit hin.

3. Details ausarbeiten

Mit den leuchtend grünen Mischungen aus Schritt 2 entwickelt Cherepov die Bäume. Für die warmen Akzente im Laub dient Siena gebrannt.

Ein Hauch von Alizarin-Krapplack in die noch nasse Farbe des Sees gemalt, schafft als spiegelnde Fläche eine weitere Verbindung zum Himmel. Dem Gras verleiht der Künstler mit Kadmiumrot hell ein paar wärmere Akzente.

2



4. Himmel und Wolken

Nun kann der Himmel kompositorisch mit der Landschaft in Einklang gebracht werden. In den Formen der Wolken und der Berge finden sich viele Entsprechungen. Die Farbmischung aus Schritt 1 eignet sich gut für Schatten und mit wenig Umbra natur abgetönt auch für die ganz dunklen Wolkenformationen. Die hellsten Wolkentöne entstehen aus Weiß und Lichter Ocker.

Besonders wirkungsvoll gelingen die Wolken, wenn Sie sie zu mächtigen Formationen modellieren, durch die stellenweise Licht bricht. Ein Lichtstreifen dicht über den Bergspitzen gibt den Wolken noch mehr Gewicht.

Mit einer Mischung aus Phthaloblau und etwas Elfenbeinschwarz können Sie die Berge tonal abstimmen. Auch die Licht- und Schattenflächen des Sees können Sie mit Phthaloblau etwas verdeutlichen.

Mit einem feinen Haarpinsel malen Sie nun ganz nach Belieben die Einzelheiten im Vordergrund und dämpfen die hellen Farben.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Malpappe von 45 cm x 55,5 cm
- verschieden große Borstenpinsel sowie einen kleineren Haarpinsel,
- Ultramarin, Lichter Ocker, Alizarin-Krapplack dunkel, Titanweiß, Kadmiumgelb hell, Kadmiumrot hell, Chromoxidgrün feurig, Siena gebrannt, Phthaloblau, Umbra natur und Elfenbeinschwarz.

3

4

Georg Shook

„Kunst ist für mich ein Kommunikationsmittel, mit dem ich persönliche Aussagen über meine Umwelt treffe. Es sind dabei ganz einfache Gegenstände aus meiner Umgebung, die mich inspirieren."

George Shooks Bilder zeigen nicht einfach einen Gegenstand, ein Ereignis, ein Gesicht oder einen Augenblick, sondern auch die Reaktionen und den emotionalen Eindruck des Künstlers. „Ich bin vor allem einmal Aquarellmaler – und zwar ein Realist!" charakterisiert sich der Künstler selbst. „Ich male gern vertraute, alltägliche Gegenstände auf eine besondere Art, um die Wirkung von Licht und Schatten, von Form und Raum einzufangen. So kann ich die Gefühle hervorrufen, die der dargestellte Gegenstand ursprünglich in mir ausgelöst hat, als ich ihn zum ersten Mal sah. Kurz: Ich nehme gern etwas ganz Banales und verwandle es in ein interessantes, anregendes Aquarell.

Auf dem Weg zu diesem Ziel leistet mir mein Fotoapparat gute Dienste. Das bedeutet keineswegs, daß ich meine Fotos schon als vollständige Komposition ansehe – eher als hilfreiche Dokumentation. Für mich ist die Kamera ein Instrument, das Informationen sammelt. Fotos geben mir Auskunft über Licht und Schatten oder über architektonische Details, aber in jedes meiner Bilder fließt auch meine persönliche Stellungnahme ein.

Der Fotoapparat macht es mir nicht nur leicht, meine Eindrücke schnell festzuhalten, er hilft mir auch, die unglaublichen Feinheiten im Licht einzufangen. Daher sind Fotos für meine Art zu malen eine bessere Vorlage als Skizzen.

Mein Gemälde ‚Körbe im Schaufenster' ist ein gutes Beispiel dafür. Ich bin zufällig auf diese Szene gestoßen, als ich zwischen verlassenen Gebäuden ‚herumschnüffelte'. Es faszinierte mich ungeheuer, wie die Sonne die Körbe beleuchtete. Das Spiel von Licht und Schatten ist so

KÜNSTLER UND KAMERA

Anfang des 16. Jahrhunderts begannen Maler, die Camera obscura als „Zeicheninstrument" zu verwenden. Mit ihr läßt sich das Abbild eines Gegenstandes auf ein Stück Papier projizieren. Meister wie Vermeer und Canaletto gehören zu den Malern, von denen wir wissen, daß sie von der Camera obscura Gebrauch gemacht haben.

Als im frühen 19. Jahrhundert der Fotoapparat erfunden wurde, begannen sich viele Maler für dieses neue Medium zu interessieren:
Cezanne, Delacroix, Degas und Gauguin arbeiteten mit Fotos. Heutzutage ist die schnelle Kamera als Hilfsmittel für viele Künstler unentbehrlich und ganz alltäglich geworden.

„In den verschiedenen Aufnahmen variierte ich die Richtung, die Entfernung und die Blickhöhe. Von dem Foto, das ich am gelungensten fand, machte ich eine Schwarzweißvergrößerung. Dann ließ ich, um meine Komposition zu entwickeln, das Foto seitenverkehrt abziehen."

BASKETS
ON SALE AT

„Schon in einem sehr frühen Stadium des Gemäldes arbeitete ich die Farbe und die Textur der ersten beiden Körbe, die ich in Angriff nahm, vollständig aus."

vergänglich. Aber schon nach wenigen Sekunden hatte ich dank meiner Kamera vier gute, aufschlußreiche Aufnahmen im Kasten.

Vom aussagekräftigsten Foto machte ich mir einen großen Schwarzweißabzug, um nicht von den übertrieben leuchtenden Farben der Aufnahmen abgelenkt zu werden.

Sorgfältige Planung

Ein weiterer, seitenverkehrter Abzug sollte mir bei der Komposition helfen. Es macht einen gewaltigen Unterschied für die Bildwirkung, wenn man den Bildaufbau spiegelt. Ich glaube, das liegt daran, daß wir es vom Lesen her gewohnt sind, Informationen von links nach rechts ‚abzutasten'. Darum sehen wir auch die Gegenstände in einem Bild in bestimmter Reihenfolge.

Zwar wählte ich nur ein Foto als Vorlage für mein Bild aus, aber ich nutzte die übrigen als Hinweise für Formen, Farben und Lichteffekte.

Arbeit am Ausschnitt

Ich fertigte nun eine ziemlich detaillierte Zeichnung auf sehr glattem Zeichenkarton. Solch eine Oberfläche bietet den großen Vorteil, daß man einen Ausschnitt für sich vollenden kann und nicht am ganzen Bild zugleich arbeiten muß. Aufgrund dieser Materialeigenart war ich schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt in der Lage, die Farbe und die Textur der ersten beiden Körbe vollständig auszuarbeiten. Gummigutt, auch als Indischgelb bekannt, Umbra natur und Siena natur dienten mir als Untermalung für die Körbe. Dann ging ich – für die Details und die Schatten – zu Umbra gebrannt, Preußischblau und Vandyckbraun über. Einige der helleren Schatten malte ich mit Phthaloblau und Siena gebrannt.

„Schaufenster mit Körben", Aquarell auf glattem Zeichenkarton. Das Spiel der Sonnenstrahlen wird wirkungsvoll in den Mittelpunkt des Interesses gerückt.

Ich verstärkte die Schatten mit Kadmiumrot dunkel.

Künstlerische Freiheit

Die Veränderungen, die ein Maler vornehmen kann, wenn er eine Fotografie als Vorlage benutzt, sind unbegrenzt. Oft empfiehlt es sich zum Beispiel, Einzelheiten, die dem Bild nicht dienen, fortzulassen. Wenn man die ‚Körbe im Schaufenster' mit den Fotos vergleicht, dann fällt als wohl wichtigster Unterschied auf, daß ich die Komposition gespiegelt und den Fensterrahmen weggenommen habe, der das Bild unschön in zwei Teile zerschnitt.

Auch die Beleuchtung schien mir eine kleine Korrektur wert. Auf dem Foto fällt das Sonnenlicht in den obersten Korb und bricht regelrecht durchs Geflecht, während die Außenseite des Korbs im Schatten liegt. Mein Gemälde konzipierte ich jedoch so, daß die Sonne zum Teil in den Korb und teilweise von außen auf den Korb scheint. Der Grund? Dadurch, daß ich den oberen Korb in die gleiche ‚Beleuchtungssituation' brachte wie die übrigen Körbe, bekam die Komposition größere Geschlossenheit.

Kleine Ursachen

Am fertigen Bild wird deutlich, daß kleine Ursachen oft eine große Wirkung haben können. Schon meine recht vorsichtig eingesetzten Abweichungen vom Foto schaffen einen ganz eigenständigen Ausdruck. Die Modellierung der Farben von Hell nach Dunkel und die Stellen mit weichen Detailformen rufen genau die Stimmung hervor, die ich ausdrücken wollte. Ich habe keine sklavische Nachahmung des Fotos angefertigt, sondern meine eigene Interpretation geschaffen."

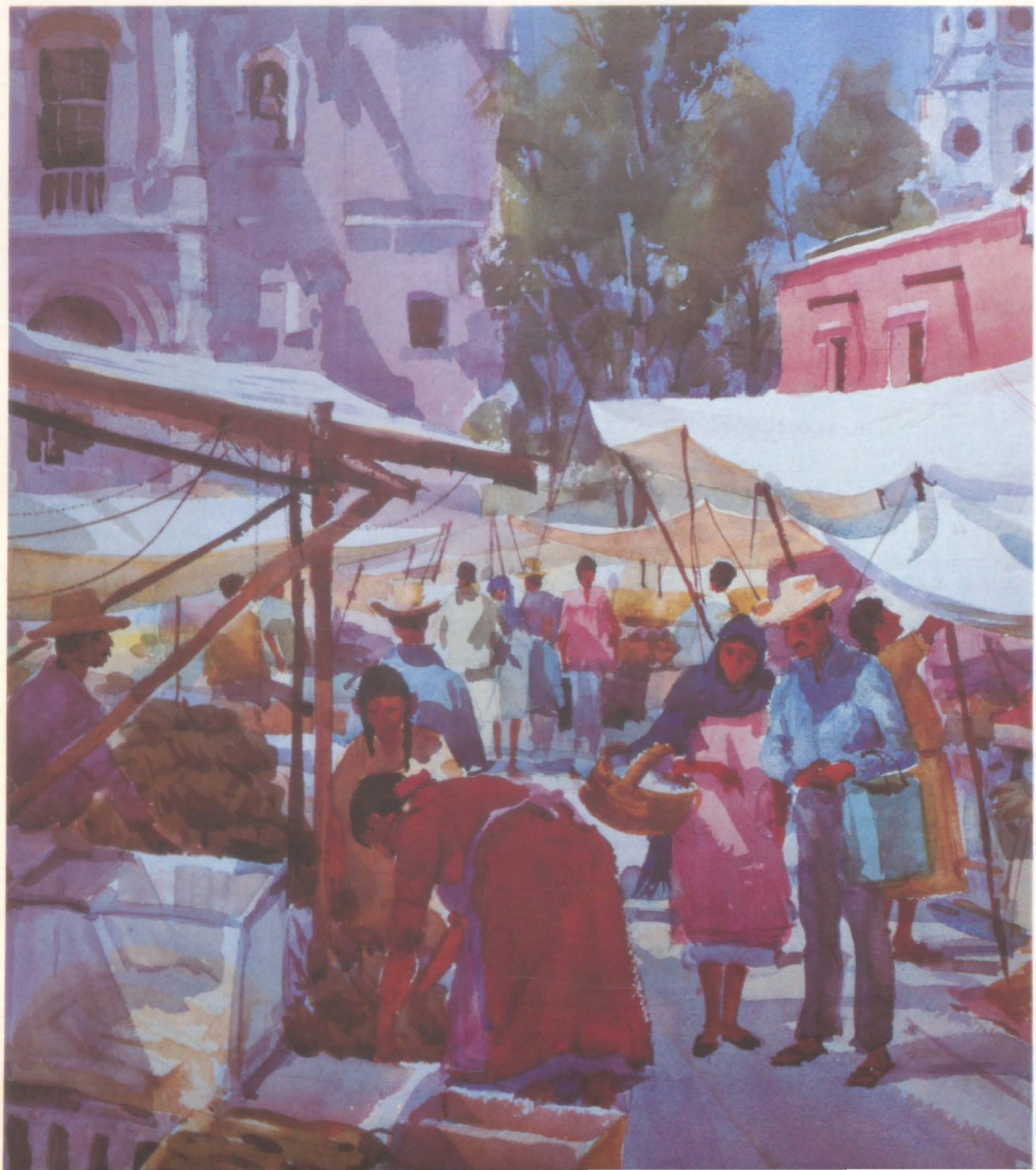
Frische Farben

Auf der Palette des Aquarellisten haben viele Farben Platz. Wir stellen Ihnen einige neue vor, denn: Farben können viele neue Anregungen geben!

Wenn Sie Aquarelle mögen, die einen gewissen Glanz ausstrahlen, dann hält Tom Hills Marktszene sicher einige interessante Aspekte für Sie bereit. Die sonnige Szene reflektiert viel Licht und Farbe.

Sicher hätte es nahegelegen, gleißendes Licht darzustellen, indem man die sonnenbeschienenen Gebäude in leuchtendem Weiß wiedergibt. Bei Tom Hill ist jedoch alles mit exotisch anmutenden Farben getönt, die dennoch den Eindruck von glühender Hitze und starker Sonneneinstrahlung vermitteln. Der Trick liegt in den Farben verborgen. Zu den Farben, die der Künstler verwendet, gehören interessante Blautöne wie Ultramarin-, Kobalt- und Manganblau, faszinierende Rottöne wie Scharlachlack und Echtrosa und warme Erdtöne wie Siena natur und Umbra gebrannt.

„Markt an einem Sommermorgen" (Ausschnitt) von Tom Hill, 50 cm x 37,5 cm. Vibrierende Farbtöne vermitteln Lebendigkeit.



Farben geben Ihnen die phantastische Möglichkeit, Bildern Ihren ganz persönlichen Stempel aufzudrücken. Jeder große Künstler entwickelt nach und nach eine Palette mit seinen Lieblingsfarben, die zu einem festen Bestandteil seines individuellen Stils werden – man denke nur an Monets schimmernde Blau-, Rosa- und Mauvetöne oder Rembrandts prächtige Dunkeltöne.

Überlegt entscheiden

Wählen Sie Farben nie aufs Geratewohl aus. Tom Hills Bild zeigt, wie durch farbige Übertreibung eine Szene in besonderer Weise interpretiert werden kann. Es zeigt aber auch, wie sicher er seine Farben abwägt.

Um solche Sicherheit zu gewinnen, sollten Sie sich Zeit nehmen. Am besten, Sie ergänzen Ihre Palette zunächst nur um eine neue Farbe und probieren aus, welche Mischeffekte sich mit ihr und den vertrauten Farben erreichen lassen. Die „hühnchenförmigen" Farbmischproben stammen aus dem Skizzenbuch des Künstlers David Lyle Millard. In ihrem „Bauch" zeigt sich gut, wie Farben reagieren, wenn sie gemischt werden. Sie verdeutlichen auch, wie man durch das Mischen einiger weniger gezielt gewählter Farben eine reiche Farbpalette erhält.

Damit Sie die Stärken der Ihnen bekannten Farben nicht aus den Augen verlieren, sollten Sie auch mit ihnen experimentieren. Mischen Sie doch einmal jeden Ihrer Rottöne mit jedem Gelbton; eine Vielfalt von Orange- und Rosatönen wird Sie belohnen. Und Sie erschließen sich eine ganze Welt prächtiger Farben.

Auf geht's: Probieren Sie einfach einmal eine neue Farbkombination aus! Einige der Farbmischungen lassen sich auch in Tom Hills Marktszene wiederentdecken.

Die reine Freude

Ein gutes Aquarell zeichnet sich durch Frische und Transparenz aus. Um einen Gegenstand „echt" aussehen zu lassen, begeht man oft den Fehler, sich in Detailarbeit zu verlieren. Das Resultat sind Farben, die aus zu vielen Tönen gemischt wurden und deshalb grau, stumpf und schmutzig aussehen. Um dieser Gefahr entgegenzuwirken, ist es gut, sich mit Mischungen auszukennen. Doch auch ein anderer Weg führt zum Ziel: Aquarellieren Sie einmal mit reinen Farben – unvermischt, direkt aus der Tube aufgetragen.

Arrangieren Sie zur Übung ein einfaches Stilleben. Blumen, Früchte, Gemüse, Haushaltspackungen oder andere Dinge, die sehr kräftige Farben haben, sind dafür bestens geeignet. Versuchen Sie dann, die Lokalfarben, also die Farben der Gegenstände, ohne Schattierungen wiederzugeben, indem Sie helle, leuchtende Farben direkt aus der Tube auftragen. Setzen Sie nur dann und wann etwas Wasser ein, um die Farben geschmeidiger zu machen, aber lassen Sie die Farben unvermischt. Schaffen Sie harte Konturen ohne Licht und Schatteneffekte. Streben Sie eine räumliche flache, plakative Wirkung an.

Das Malen mit reinen, unvermischten Farben zwingt Sie dazu, klare Entscheidungen zu treffen. Sie können sich nicht mehr auf sorgfältig vorbereitete Farbmischungen verlassen, um einen Farbton „ungefähr richtig" zu treffen. Überdies vermittelt dieses Vorgehen einen guten Eindruck von der Leuchtkraft der Farben: Wenn Sie später die Farbpigmente wieder wie gewohnt mischen, haben Sie gelernt, sicherer damit umzugehen. Lebendigere, frischer wirkende Bilder werden fast immer das Resultat sein.

Charles Reids Blumenarrangement strahlt in traditioneller Malweise dieselbe Frische aus wie seine Skizze in reinen Tönen.

EINIGE NEUE FARBEN

Einige der Farben, die wir hier vorstellen, werden vielleicht neu für Sie sein. Es ist sicher gut, etwas über ihre Eigenschaften zu wissen.

Manganblau und **Cölinblau** sind sich sehr ähnlich, leuchtend hell und kühl und besitzen ein gutes Färbevermögen. Ihre Transparenz und körnige Konsistenz kommt besonders gut in größeren Farbaufträgen, etwa für einen Himmel, zur Geltung.

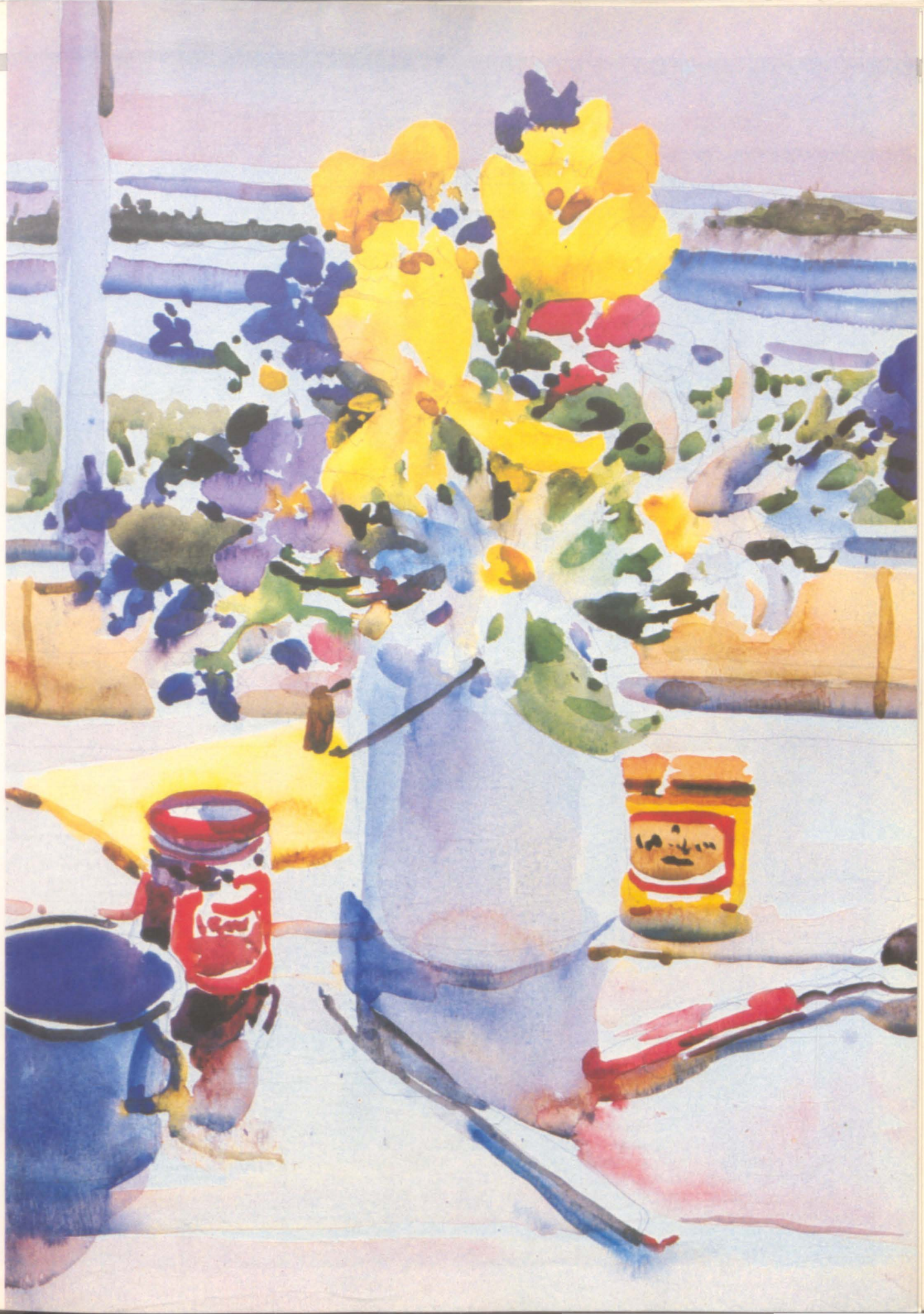
Phthaloblau: Während Ultramarin der gebräuchlichste und am vielfältigsten verwendbare warme Blauton ist, kann Phthaloblau als der am meisten gebrauchte kühle Blauton gelten. Die Farbe ist sehr kräftig. Geben Sie deshalb immer nur sehr wenig zu Ihren Farbmischungen. Wegen seiner transparenten Eigenschaft eignet sich dieses Blau hervorragend für Lasuren und atmosphärische Effekte.

Echtrosa ist ein dunkles, rosafarbenes Rot von hoher Transparenz. Durch das Mischen mit Ultramarin erhält man wunderschöne Violettöne.

Lichter Ocker gebrannt ist ein zartes „Ziegelrot". Wenn man es mit Ultramarin mischt, ergeben sich subtile, dunkle Farbtöne, die sich gut für warme Schattenpartien eignen.

Neapelgelb ist ein verhältnismäßig blasses, mittleres Gelb, ideal, um den Effekt von Sonnenlicht darzustellen. Durch seine etwas rötliche Eigenschaft verleiht es anderen Farben eine leichte Wärme.

Wie eine einfarbige Skizze Ihnen hilft, die Tonwerte klar zu erkennen, erleichtert eine Skizze mit reinen, unvermischten Farben die Darstellung einer Szene mit vielfältigen komplexen Farbtönungen und Mischungen.



Flirrendes Licht

Die Impressionisten entwickelten eine völlig neue Technik, den Zauber von Licht in ihren Gemälden einzufangen. Auch Ihre Bilder können von diesem funkelnden Licht profitieren.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verwendeten Landschaftsmaler Hell-Dunkel-Kontraste, um Licht in ihren Gemälden darzustellen. Schatten wurden meist mit Braun und Schwarz verdunkelt, mittlere Töne waren eher matt und Lichtflecken vor allem weiß. Diese Farbwahl bewirkte einen fast theatralischen Ausdruck. Und weil die Richtung, aus der Licht auf ein Motiv fiel, immer eindeutig zu erkennen war, besaßen die Bilder eine gewisse Starrheit. Erst mit dem Impressionismus sollte sich das ändern.

Monet gab Farben so wieder, wie er sie sah und wie sie sich mit der wechselnden Beleuchtung veränderten. Dafür verwendete er Farbkontraste und -harmonien, auch innerhalb der Schatten; seine Schatten sind nicht durch den Tonwert, sondern durch Farben unterschieden. Durch federige, einzeln erkennbare Pinselstriche mit hell leuchtenden Farben läßt Monet eine bewegte Atmosphäre entstehen.

Einige sparsame Anhäufungen reinen Pigments wirken wie Funken. Sie beleben die Umgebung und vermitteln die sinnliche Wahrnehmung von Licht. Besonders augenfällig sind einige rote Pinselstriche bei der sitzenden Frau, mitten zwischen den Anhäufungen von komplementärem Grün. Über die ganze Wiese hat Monet solche „Gegensätze" verstreut. Gelbe Kleckse deuten das Sonnenlicht auf den Grashalmen an, und leuchtend blaue Flecken verweisen auf kühlere Schattenstellen in der Wiese.

Diese Tupfer reiner Farbe – verbunden mit der lockeren Malweise der Pinselstriche – sorgen dafür, daß das Auge immer wieder über die Szene wandert: Man ist dauernd überrascht, weil man den Eindruck hat, als verändere sich die Farbe fortwährend. Die Oberfläche von Monets Werk flimmert wie das Licht in der Landschaft, die er darstellt.

Sie haben vielleicht ein Gemälde zu Hause, mit dem Sie nicht zufrieden sind, weil sein Gesamteindruck ohne Glanz bleibt. Versuchen Sie winzige Tupfer reiner Farbe an „strategisch" wichtige Stellen der Komposition zu setzen. Das Bild erwacht dadurch zum Leben.

Frau unter Weiden von Claude Monet, 1880, Öl auf Leinwand, 81 cm x 60 cm

National Gallery of Art, Washington D.C., Sammlung Chester Dale

Bunt auf bunt

Es muß nicht immer Weiß sein. Das Zusammenspiel von Buntstiften mit farbigen Untergründen kann Wirkungen von ganz eigenem Reiz hervorrufen.

Farbiges Zeichenpapier ist in zahlreichen Farbtönen, Oberflächen und Helligkeiten erhältlich. Es zahlt sich aus, auf Qualität und Lichtbeständigkeit zu achten, da manche Papiersorten mit der Zeit verblassen. Viele Künstler fertigen sich ihr farbiges Zeichenpapier auch selber an, indem sie weißes Papier guter Qualität mit Aquarellfarben im gewünschten Farbton verwaschen.

Wer Zeichnungen bekannter Künstler studiert, die auf farbigem Papier entstanden, stellt schnell fest, daß für professionelle Zeichner nur sehr wenige Farbtöne als Hintergründe in Frage kommen: Meist greifen sie zu neutralen Grauschattierungen oder matten, gedeckten Farbtönen. Wer seine Zeichnung auf Papier mit intensiver Färbung anlegt, riskiert, seine Ausdrucksmöglichkeiten einzuschränken.

Hintergrund und Buntstiftfarben stehen in einer komplizierten Beziehung zueinander. Sie sollten daher, bevor Sie sich für eine bestimmte Hintergrundschattierung entscheiden, Experimente mit verschiedenen Papieren und Buntstiftfarben durchführen.

Bei Ihrer Entscheidung können Ihnen einige Grundregeln für die Auswahl von Hintergründen helfen: Getöntes Papier kann in einer Zeichnung grundsätzlich auf zwei Arten „funktionieren". Entweder schafft es durch seinen Tonwert einen farblichen Mittelwert – der Farbton des Papiers liegt dann in der Mitte zwischen den hellsten und dunkelsten Tönen der Zeichnung, oder es dient dazu, den einzelnen farblichen Bestandteilen der Zeichnung stärkeren Zusammenhalt zu geben.

Welche dieser Aufgaben der farbige Hintergrund in Ihrer Zeichnung übernimmt, hängt von der Wahl der Schattierung ab:

☐ Soll die Farbe des Hintergrunds der Komposition Zusammenhalt geben, eignen sich am besten Farbtöne, die etwas über oder unter dem mittleren Wert der Bildskala liegen.

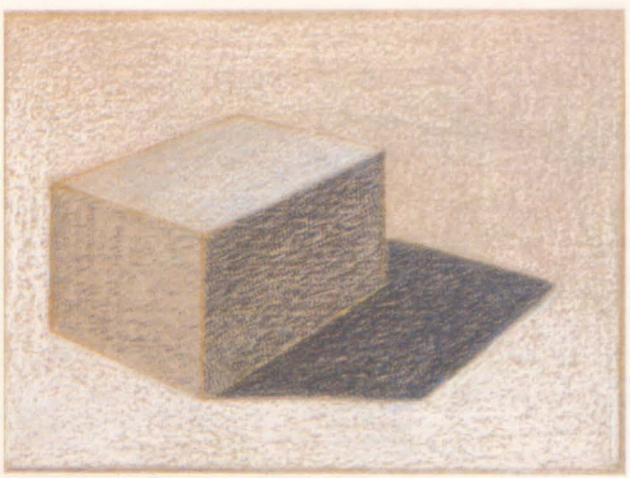
☐ Intensive Farben kommen auf matten, gedeckten Hintergründen am besten zur Geltung; sanfte, zarte Farbschattierungen wirken besonders gut auf Untergründen des gleichen Farbtons.

☐ Tonale Kontraste sind ein wichtiges Mittel für die Bildgestaltung. Nutzen Sie beispielsweise in Ihrer Komposition die Tatsache, daß helle Farbstifte auf einem Hintergrund, der etwas dunkler ist als der mittlere Tonwert der Komposition, wesentlich leuchtender und sehr viel intensiver wirken.

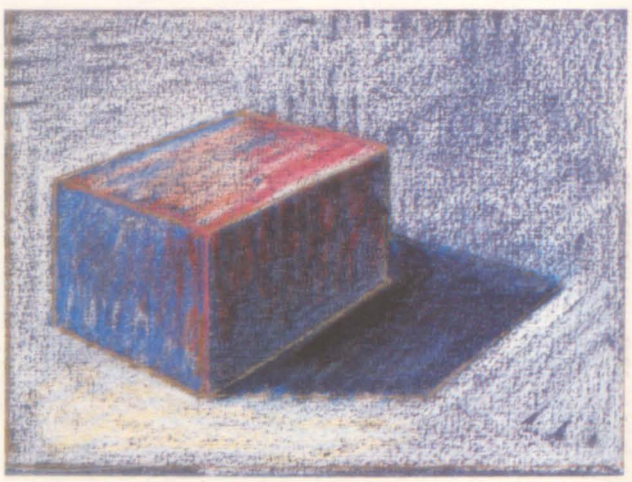
Tip

TÖNEN DURCH VERWASCHEN

Feuchten Sie das Papier an, um eine gleichmäßige Farbfläche zu bekommen, und mischen Sie ausreichend Aquarellfarbe an. Mit einem dicken Haarpinsel können Sie mit der wässrigen Farbmischung einen geraden Strich am oberen Rand des Papiers ziehen. Ihr Zeichenbrett sollte leicht geneigt sein, damit sich die Farbe am unteren Rand des gezogenen Strichs sammelt und von dort beim nächsten, parallel gesetzten Pinselstrich wieder aufgenommen werden kann. So verteilen Sie die Farbe gleichmäßig von oben nach unten über das Papier.

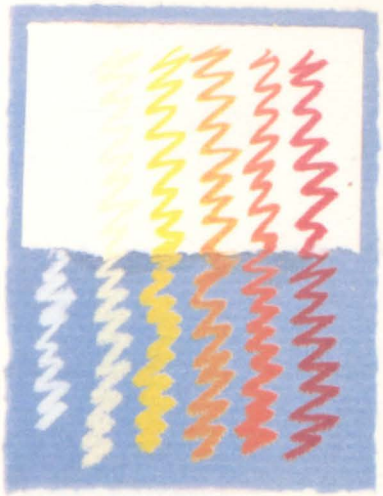


GETÖNTES PAPIER ALS MITTELWERT
An dieser kleinen Buntstiftzeichnung läßt sich die gezielt eingesetzte Wirkung farbigen Papiers erkennen. Der Beigeton des Papiers stellt den Mittelwert der Farbskala dar. Die Tonflächen des Motivs können daher mit nur zwei Stiften – Schwarz und Weiß – dargestellt werden.



GETÖNTES PAPIER GIBT ZUSAMMENHALT
In der zweiten Version des gleichen Motivs werden mit einer dunklen Farbe (Blau), einer mittleren (Rot) und mit Weiß die Schachtel und ihr Schatten modelliert. Der blaue Untergrund scheint durch die schraffierten Flächen hindurch und hält die Komposition zusammen.

A



B

C

D

E

F

EFFEKTE AUF FARBIGEM ZEICHENPAPIER

Die Abbildungen A bis G demonstrieren die Vielfalt möglicher Kombinationen von verschiedenfarbigen Buntstiften und Zeichenpapieren. Für die Planung einer Komposition auf farbigem Untergrund ist es hilfreich zu wissen, wo auf der Tonwertskala (hell-mittel-dunkel) ihre Buntstifte anzusiedeln sind. Wir haben daher wichtige Farben in einer Übersicht vor unserer Übung zusammengestellt.

A. Warme Farbtöne auf weißem und auf blauem Papier: Da Buntstifte halbdeckend zeichnen, verändern sich ihr Tonwert und ihre Qualität auf farbigem Untergrund. Hier zum Beispiel wirkt der Gelbton auf dem blauen Papier etwas grünlich.

B. Die flüchtige, durchbrochene Linienführung bezieht die Wirkung des Papiers als eigenständige Komponente mit ein. Das zarte Rosarot wird auf dem blauen Papier zu Violett.

C. Helle Farben gewinnen durch starken Kontrast zu dem dunklen Ton des Papiers größere Leuchtkraft.

D. Intensive Farben kommen auf neutralem Untergrund am besten zur Geltung.

E. Bei Ton-in-Ton-Kompositionen kann der Tonwert des Zeichenpapiers als eigenständiger Wert eine Buntstiftfarbe ersetzen.

F. Hier gilt ein ähnliches Prinzip wie bei Abbildung E: Die etwas rötliche Färbung des Papiers wirkt als komplementärer Farbton zu den Farben der „Zeichnung".

G. Farben geringerer Intensität kommen auf neutralem Grund gut zur Geltung. Das kühle Grau hat einen etwas bläulichen Stich und paßt dadurch besonders gut zu den Farben der Buntstifte.

G

Übung: Studie einer blonden Frau

Für ihr eindrucksvolles Portrait hat die Künstlerin Bet Borgeson farbiges Zeichenpapier von mittlerer Helligkeit gewählt. Es handelt sich um hochwertiges, reines Hadernpapier mit leicht gerippter Oberfläche. Die Künstlerin wählte ihre Farbstifte so aus, daß der Farbton des Papiers den Mittelwert der Farbskala darstellt. Sie kommt daher mit sieben Stiften aus.

1. Die Grundskizze

Für die Grundskizze wird meist ein Stift von intensivem mittleren Farbton verwendet. Bet Borgeson hat sich für Karminrot entschieden und zunächst mit einigen zarten Hilfslinien Bildaufbau und Proportionen angedeutet. Dann schraffiert sie mit einem dunklen Stift – in diesem Fall wurde ein rotes Violett gewählt – mit zunehmend leichten, flüchtigen Strichen die dunklen Tonflächen des Gesichts, so daß das Papier durchschimmert; so gehen die dunklen Tonwerte des Rotvioletts allmählich in den Mittelwert der Papierfarbe über.

Wenn Sie farbiges Zeichenpapier als Untergrund wählen, ist es wichtig, Tonwerte und Farbintensität Ihrer Buntstifte zu kennen. Sie können dann die Effekte besser abschätzen, die Stifte und Papier hervorbringen werden.
Wir haben Farbproben von Stiften heller, mittlerer und dunkler Wertigkeit sowie hoher und geringer Farbintensität in Gruppen auf weißem Papier zusammengestellt. Wenn Sie sich eine eigene Farbpalette zusammenstellen wollen, können Sie diese Übersicht als Orientierungshilfe verwenden.

2. Licht und Schatten

Die dunkel schraffierten Partien sollen nicht so viel Raum einnehmen, daß sie dadurch die Komposition des Gemäldes beherrschen und den „Ton angeben".

Bei diesem skizzenhaften Portrait liegt die Betonung vor allem auf der Darstellung von Gesichtszügen und Ausdruck. Farben und Details nehmen zum Bildrand hin ab, um den lebendigen, frischen Ausdruck der Zeichnung zu erhalten.

Mit Strohgelb und Lichter Ocker können Sie nun Lichtreflexe auf Gesicht, Hals und Haar zeichnen. Damit ist die Tonwertskala der Komposition auch schon vollständig.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Hadernpapier, leicht strukturiert, in warmem Mittelgrau
- Buntstifte in den Farben: Scharlachrot, Karminrot, Rotviolett, Strohgelb, Lichter Ocker, Rosa und Indigoblau.

3. Lebendiger Ausdruck

Mit Farbakzenten auf Haar, Gesicht und Nacken geben Sie dem Portrait Wärme und Lebendigkeit: Bet Borgeson verwendet Scharlachrot, Lichter Ocker und ein wenig Rosa. Dann werden die Schatten auf der linken Gesichtshälfte mit zarten, lockeren Strichen eines rotvioletten Stifts weiter vertieft. Beleben Sie nun Gesicht und Hals ganz leicht mit fleischfarbenen Akzenten, und geben Sie auch etwas Rosa auf die Oberlippe, wodurch der Mund insgesamt etwas weicher wirkt und dennoch betont wird.

Die Künstlerin verstärkt die dunklen Bereiche entlang des Haaransatzes und vor allem in der linken Gesichtshälfte mit einem dunklen Indigo. Der Schatten auf dem Haar links im Nacken sollte den dunkelsten Akzent der ganzen Komposition darstellen.

Lichter Ocker und Strohgelb bringen Glanz auf die vom Licht beschienene rechte Wange der Frau. Zu guter Letzt deutet die Künstlerin unten im Bild mit zarten Strichen in den Farben Scharlachrot, Rosa und Lichter Ocker den Ausschnitt eines Kleides an. Die fertige Studie ist ein überzeugendes Beispiel für das Zusammenwirken von nur wenigen Buntstiftfarben und getöntem Zeichenpapier.

„Studie einer blonden Frau", 1982, Bet Borgeson, Buntstiftzeichnung auf farbigem Untergrund, 16,8 cm x 22 cm. Der vergrößerte Ausschnitt macht deutlich, wie der Farbton des Untergrunds durch Licht und Schattenpartien hindurchscheint.

Farbkontraste

Die Art und Weise, wie Farben in einem Bild aufeinander reagieren, kann, geschickt eingesetzt, die Bildwirkung erheblich steigern.

Sammlung Charlene Quiller

Wenn Künstler von den Wechselbeziehungen der Farben sprechen, meinen sie die besondere Eigenschaft von Farben, sich durch ihr Zusammenwirken innerhalb einer Komposition gegenseitig zu beeinflussen. Wichtig dabei ist, welche Farben in welchen Formen und Mengen miteinander kombiniert werden.

Wir nehmen die Wirkung von Farben oft nur unbewußt wahr. Dennoch hängt die Wirkung eines Gemäldes oder einer Zeichnung wesentlich vom Zusammenspiel der in ihm enthaltenen Farben ab. Für den geübten Künstler ist es sogar möglich, sich die Wechselwirkungen von Farbtönen vorzustellen, noch bevor er sie auf die Leinwand bringt. Diese Fähigkeit läßt sich trainieren, und wenn man es darin zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat, verfügt man über ein neues, grundlegendes Gestaltungsmittel und hat gelernt, mit Farben gezielter umzugehen.

Aufgrund der Art und Weise, wie wir Farben wahrnehmen, erscheint es uns manchmal, als ob sich die Farben in einem Gemälde bewegen würden. Das menschliche Auge ist nicht in der Lage, eine einzelne Farbe isoliert wahrzunehmen. Es sieht jede Farbe stets unter dem Einfluß der sie umgebenden, anderen Farben. So bevorzugt man gewisse Farbtöne gegenüber anderen, weil sie mit ihrer Umgebung harmonisch übereinstimmen; anders ausgedrückt: Sie sind angenehm anzusehen, sind „dem Auge angenehm".

Flimmernde Farben

Andererseits kann das Auge auch verwirrt werden, wenn es zwei unterschiedliche Farbtöne wahrnimmt, die aber in ihrem Tonwert übereinstimmen. Dann kommt es dazu, daß die beiden Farben zu vibrieren und zu flimmern scheinen. Eine besonders interessante Wirkung entsteht auch dann, wenn zwei im Farbton und Tonwert weit auseinanderliegende Farben kombiniert werden. Und es kann schließlich sogar vorkommen, daß Farben eine andere Färbung anzunehmen scheinen, wenn sie sich neben einer bestimmten Farbe befinden.

„Katze und Schaukelstuhl" von Stephen Quiller. Acryl und Kasein auf kaschiertem Zeichenkarton, 63 cm x 53 cm.

Warme Farben kommen dem Betrachter entgegen, während kalte Farben zurückzuweichen scheinen. Auch dunkle Töne neigen dazu, nach vorne zu drängen, helle dagegen treten zurück. Setzt man Farben aber flächig und ohne jede Abstufung im Tonwert ein, dann neigen die hellen, leuchtenderen Farbtöne dazu, hervorzutreten, während die weniger intensiven Färbungen im Hintergrund bleiben.

Auf Stephen Quillers Bild tritt der leuchtend orange Farbton des Schaukelstuhls, der wärmer und intensiver als der blasse, blaue Hintergrund wirkt, auf ganz prägnante Weise in den Vordergrund. Die sanften Blautöne des Hintergrundes scheinen vor dem Betrachter zurückzuweichen und seinen Blick in das Bild hineinzuziehen.

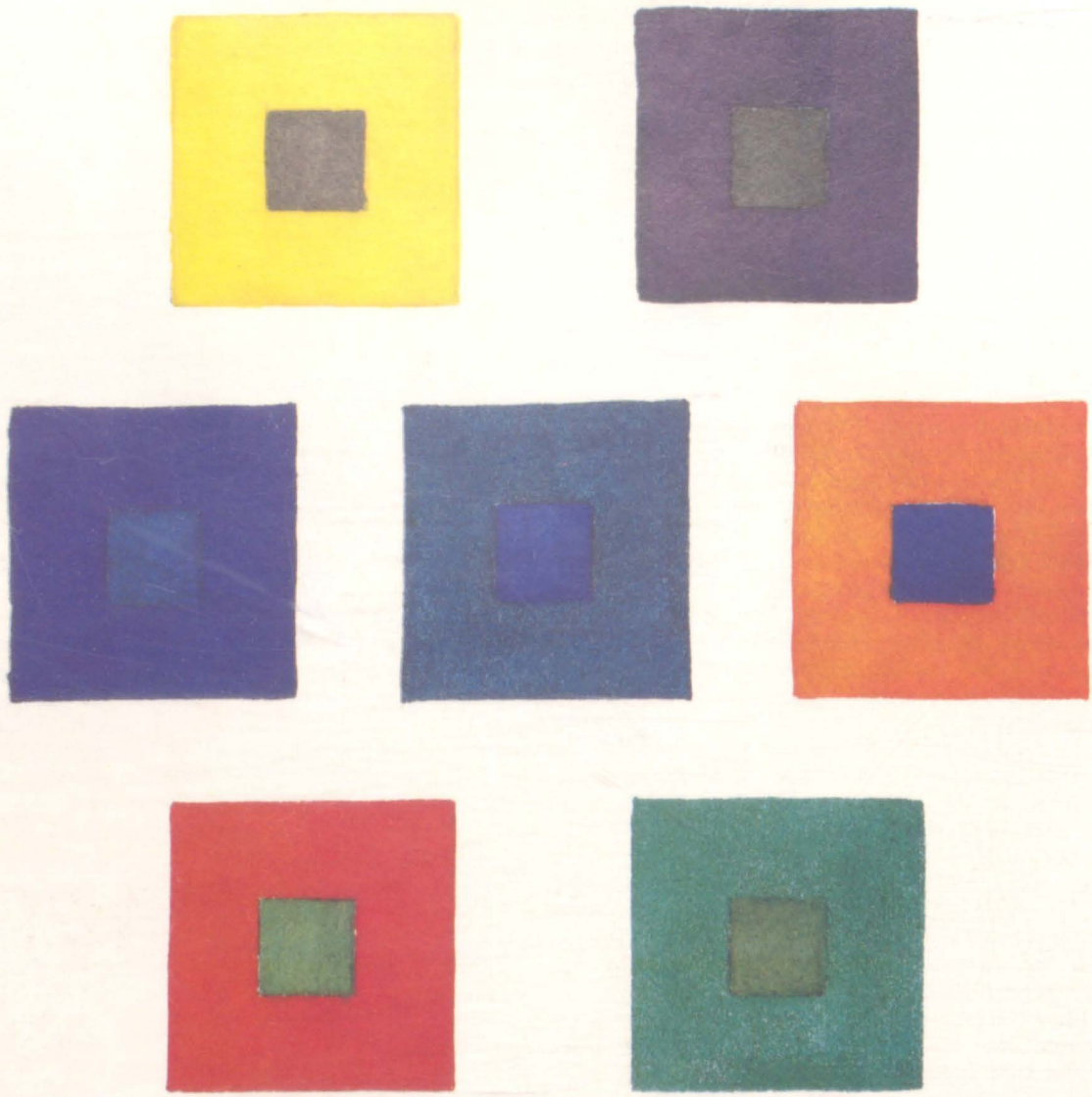
Unsere Art, Farben zu sehen, führt dazu, daß wir mit kühlen Farben im Hintergrund eines Bildes automatisch Tiefe und Distanz assoziieren. Ein Tupfer eines warmen Farbtons inmitten eines im übrigen kühlen Hintergrundes wird sofort die Aufmerksamkeit auf sich lenken und das Interesse des Betrachters auf diesen Punkt des Gemäldes konzentrieren. Durch eine Konzentration warmer Farbtöne kann ein Künstler jeden Teil seiner Komposition zum Zentrum der Aufmerksamkeit machen. Ein vorwiegend in warmen Tönen gehaltener Mittelgrund kann zum Beispiel dadurch eine starke Betonung erfahren, daß Sie Vorder- und Hintergrund hauptsächlich in kühlen Farben anlegen.

In der Basarszene von David Millard spielt die normale Farbbewegung gegenüber der Perspektive nur eine untergeordnete Rolle. Kühle Blau-Violett-Töne – die normalerweise zurücktreten – wurden hier kräftig in den Vordergrund gerückt, während glühende Pinktöne, Orange und Weiß (die hellste aller Farben) Mittel- und Hintergrund einnehmen. Durch diese Umkehrung erahnt der Betrachter die Frische im Schatten der eng beieinanderstehenden Häuser, ohne die Empfindung für die Hitze im Sonnenlicht zu verlieren.

Tip

FARBWIRKUNG ÜBERPRÜFEN

Skizzieren Sie warmgetönte Gegenstände vor einem kühlen Hintergrund, und malen Sie anschließend dieselben Gegenstände in kühlen Farbtönen vor einem warmgetönten Hintergrund. Sie können dabei beobachten, wie die Farbtöne im Bild jeweils vor- bzw. zurückzutreten scheinen. Versuchen Sie dann, ob Sie diesen Effekt noch durch leichte Veränderung der Komposition und der Perspektive verstärken können.



Simultankontrast

Beispiele für simultanen Kontrast zeigen die Fähigkeit der Farbe, sich abhängig von den Farben ihrer Umgebung scheinbar zu verändern.

Jeder Maler kennt die frustrierende Erfahrung, daß eine Farbmischung auf der Palette völlig anders wirkt als auf der Leinwand. Diese Eigenschaft von Farben, Temperatur und Tonwert im Verhältnis zu den Farben der Umgebung zu verändern, wird als Simultankontrast bezeichnet. Die abgebildeten Quadrate zeigen Beispiele für diesen Effekt.

Obwohl die Farben der kleinen Zentralquadrate in jeder der waagerechten Reihen identisch sind, scheint es sich um völlig unterschiedliche Farben zu handeln. In der oberen Reihe enthält das Grau des Mittelquadrates Gelb und Violett, also Komplementärfarben im Farbenkreis. Im Beispiel mit der gelben Umrandung nehmen wir betont den violetten Anteil des des Innenquadrates wahr; bei der violetten Umrandung wird der gelbe Anteil verstärkt wahrgenommen.

In der unteren Reihe entsteht derselbe Effekt mit einer anderen Kombination von Komplementärfarben, Rot und Grün. Der Anteil des kühlen Grüns an der Farbe des inneren Quadrates tritt gegenüber dem Rot hervor; das gleiche Quadrat erscheint wärmer, wenn es gegen das reine Grün gesetzt wird.

In der mittleren Reihe erscheint ein neutraler blauer Farbton, je nach seiner Umgebung, als leicht grünlich, leicht violett oder rein blau.

KONTRASTE STUDIEREN

Mit Schere und gefärbtem Papier können Sie Gefühl für den Simultankontrast erwerben.

☐ Schneiden Sie aus Farbmusterkarten Farbquadrate in zwei verschiedenen Größen aus.

☐ Nehmen Sie als Hintergrund ein Stück weißen Kartons, und legen Sie je ein großes und ein kleines Quadrat übereinander.

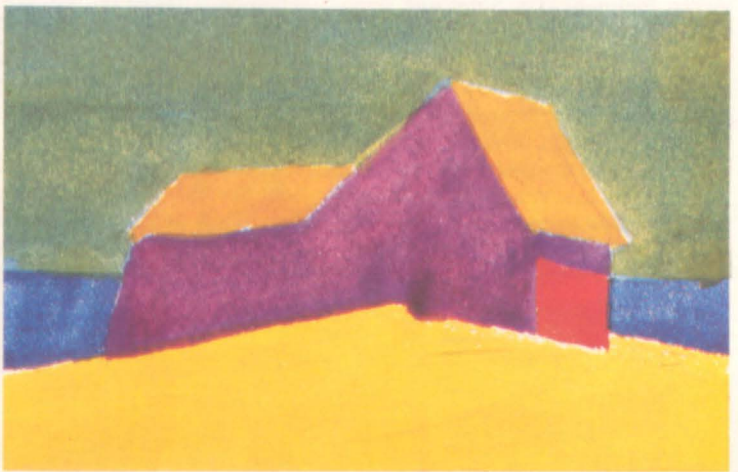
☐ Ersetzen Sie eines der Quadrate durch eines mit einer anderen Farbe, und beobachten Sie, was mit dem nicht ausgetauschten Quadrat geschieht. Sie können sich Ziele setzen, etwa eine bestimmte Farbe kühler erscheinen zu lassen, oder die Randzone zwischen innerem und äußerem Quadrat zum Flimmern bringen.

Mit der Zusammenstellung Ihrer Farben zu einer Palette legen Sie auch fest, welche Beziehungen sich zwischen den Farben entspinnen können. Sie bestimmen auch die psychologische Farbwirkung Ihrer Bilder weitgehend. Studien desselben Motivs von Christopher Schink verdeutlichen das.

A

A. Kalt und monochrom

Die kühlen Farbtöne dieser Studie erzeugen eine kalte, zurückgenommene Wirkung, die das Gebäude streng gegen eine scheinbar endlose Landschaft abgrenzt.



B

B. Lebhaft und intensiv

Was zunächst wie eine willkürliche Ansammlung von Farben auftritt, beruht auf sorgfältiger Planung, durch die ein Eindruck von Kraft und Lebhaftigkeit hervorgerufen wird. Die Konturen wirken weniger scharf, fast scheinen sie sich zu bewegen.

Weil das Haus und der Vordergrund des Bildes mit überwiegend warmen Farben gemalt sind, werden diese Bildbereiche aus dem kühlen, zurückgenommenen Grün und Blau des Hintergrundes „herausgedrückt". Daher kann man das Motiv trotz der kaum vorhandenen Unterschiede in den Tonwerten gut erkennen. Der Einsatz komplementärer Farben – „Gegenfarben" auf dem Farbkreis – verleiht dem Bild seine besondere Energie.

C

C. Isoliert und intensiv

Inmitten einer Ansammlung warmer, getrübter Erdfarben erhält das intensive Rot des Hauses seine volle Leuchtkraft und lenkt die Aufmerksamkeit unmittelbar auf das Gebäude: Ein gutes Beispiel für sorgfältig überlegte Planung des Farbeinsatzes, die einem Motiv zusätzliche Wirkung verleiht. Die ausgesprochene Wärme der Farbpalette, die keinen kühlen Farbton enthält, vermittelt auf ähnliche Weise den Eindruck lastender Hitze, wie die Farben der Studie A den großer Kälte hervorrufen. Dieser Umgang mit den Farben verlangt jedoch Vorsicht, wenn das Resultat nicht eintönig wirken soll. In den meisten Fällen ist es sicherer, sich an eine ausgewogene Mischung warmer und kühler Farbtöne zu halten.

D

D. Eng verwandt und neutral

Der wärmste Farbton in dieser vorwiegend neutral gehaltenen Skizze ist das Gelb-braun im Vordergrund, so daß dieser Bildteil gegenüber den anderen bedeutender wirkt. Die dazu kontrastierenden kühlen, zurücktretenden Flächen der Hauswände lassen das Haus mehr dem Himmel verbunden erscheinen und geben ihm etwas beinahe Schwebendes im Verhältnis zu dem Streifen warmen, dunklen Brauns, der die Horizontlinie deutlich betont.

Raffiniert vereinfachen

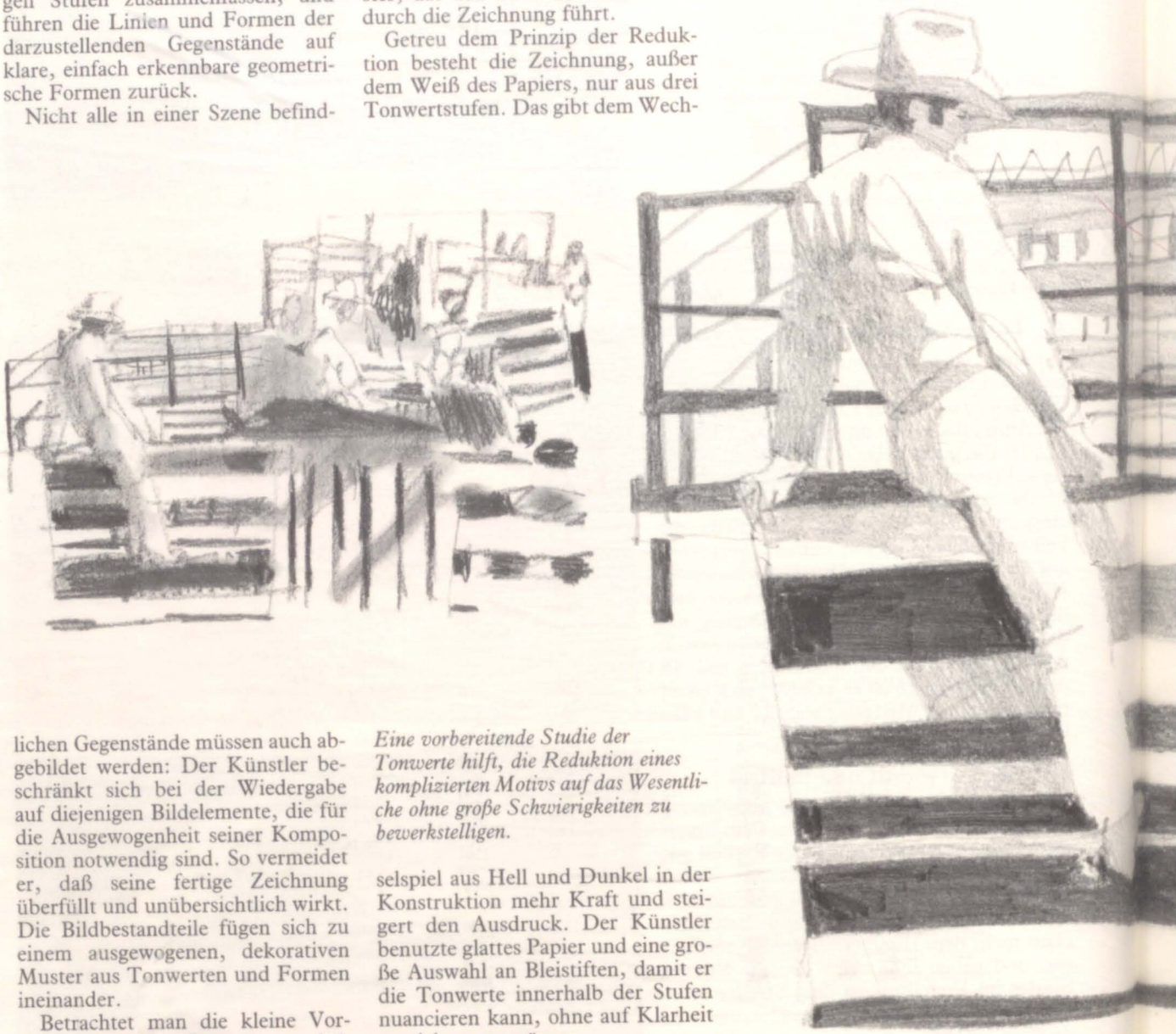
Viele Zeichnungen wirken nicht durch penible Reproduktion der Wirklichkeit, sondern durch die kreative Reduktion auf das Wesentliche.

Oft ist es sinnlos und wenig kreativ, den Versuch zu unternehmen, die verwirrende, vielfältige Wirklichkeit einer Szene penibel aufs Papier zu bannen. Erfahrene Künstler reduzieren vielmehr das Sujet auf seine wesentlichen Elemente. Sie vereinfachen die Wirklichkeit, indem sie die Vielfalt der Tonwerte zu wenigen Stufen zusammenfassen, und führen die Linien und Formen der darzustellenden Gegenstände auf klare, einfach erkennbare geometrische Formen zurück.

Nicht alle in einer Szene befindlichen Gegenstände müssen auch abgebildet werden: Der Künstler beschränkt sich bei der Wiedergabe auf diejenigen Bildelemente, die für die Ausgewogenheit seiner Komposition notwendig sind. So vermeidet er, daß seine fertige Zeichnung überfüllt und unübersichtlich wirkt. Die Bildbestandteile fügen sich zu einem ausgewogenen, dekorativen Muster aus Tonwerten und Formen ineinander.

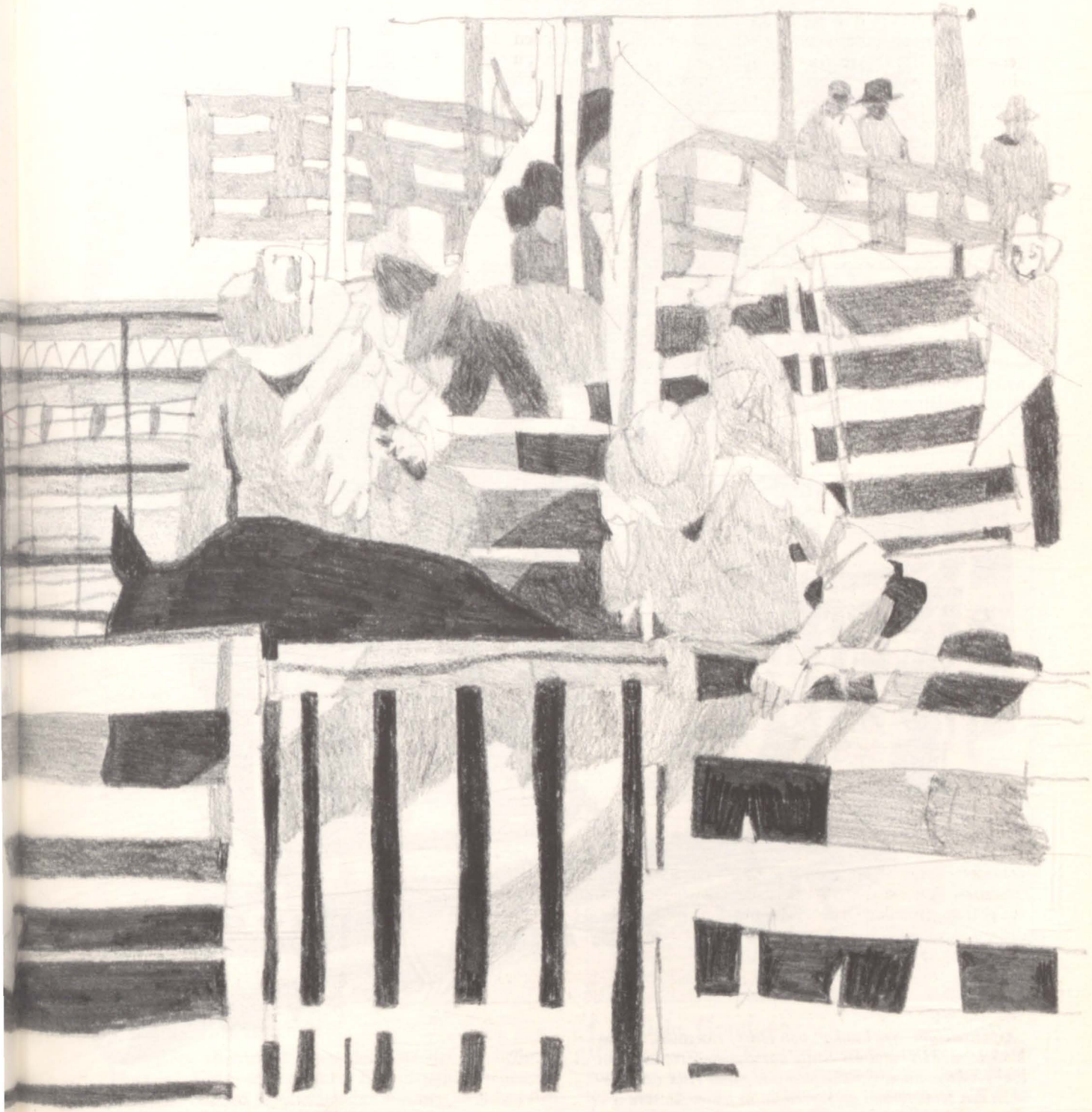
Betrachtet man die kleine Vorskizze von Harry Borgman, so fällt sofort die ausgefeilte Konstruktion aus horizontalen Linien ins Auge, die der Künstler nutzt, um sein Bild zu stabilisieren: Das schwarz-weiße Muster der Umzäunung rahmt die schemenhaften Figuren von Menschen und Tieren ein. Alle Formen stehen miteinander in Beziehung und bilden ein rhythmisches Muster, das den Blick des Betrachters durch die Zeichnung führt.

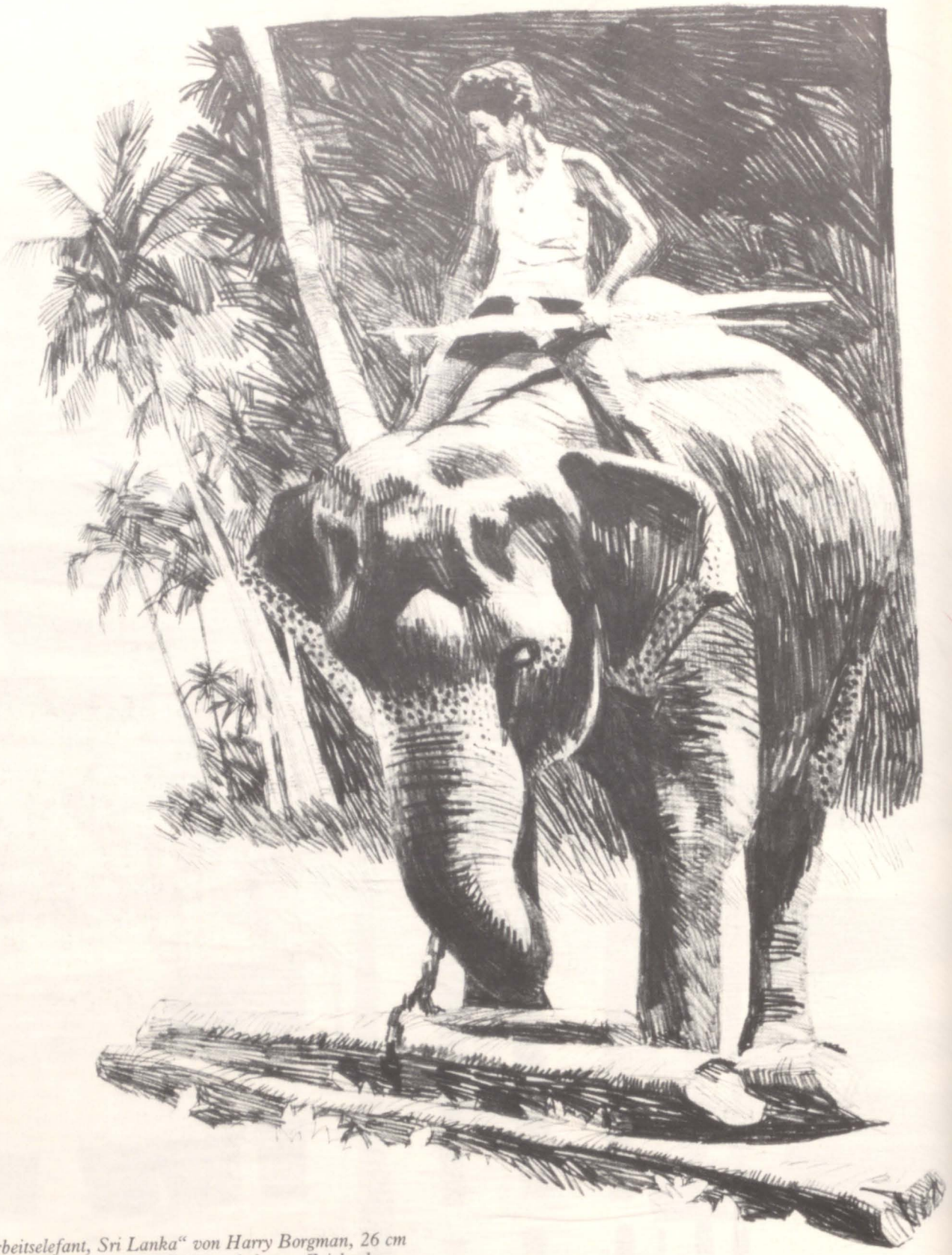
Getreu dem Prinzip der Reduktion besteht die Zeichnung, außer dem Weiß des Papiers, nur aus drei Tonwertstufen. Das gibt dem Wechselspiel aus Hell und Dunkel in der Konstruktion mehr Kraft und steigert den Ausdruck. Der Künstler benutzte glattes Papier und eine große Auswahl an Bleistiften, damit er die Tonwerte innerhalb der Stufen nuancieren kann, ohne auf Klarheit verzichten zu müssen.



Eine vorbereitende Studie der Tonwerte hilft, die Reduktion eines komplizierten Motivs auf das Wesentliche ohne große Schwierigkeiten zu bewerkstelligen.

„Rodeo in Hillsdale, Michigan" von Harry Borgman, HB-, 2B- und 6B-Bleistifte auf S-Karton, 36 cm x 24,2 cm. Die glatte Oberfläche und die flächig aufgebrachten wenigen Grautöne tragen zur dekorativen Wirkung der Zeichnung bei.

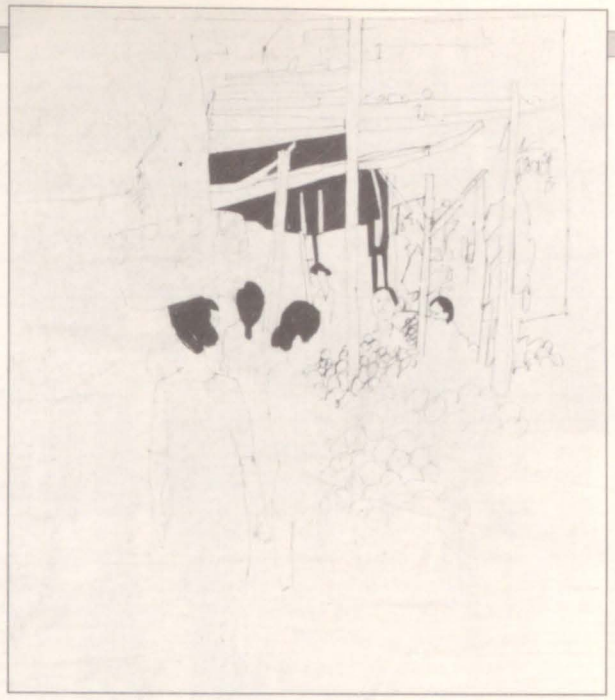




„Arbeitselefant, Sri Lanka" von Harry Borgman, 26 cm x 35,1 cm, HB- und 4B-Stifte auf glattem Zeichenkarton. Kräftige kurze Striche über das ganze Bild vereinfachen den Hintergrund und erzeugen in feiner Abstufung die faltige Oberfläche der Elefantenhaut.

1

2



Übung: Markt in Denpasar

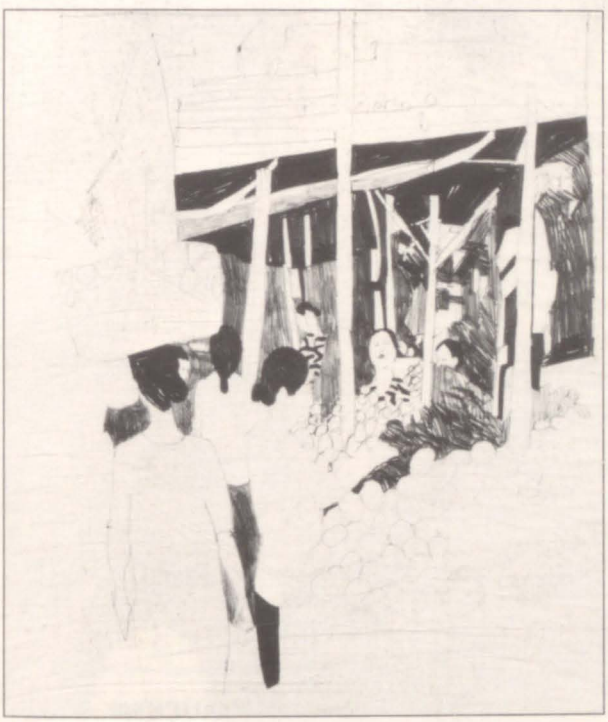
1. Umrißskizze

Horizontale und vertikale Strukturen können eine Komposition vereinfachen. Borgman betont deshalb die Stangen, die das Sonnendach tragen. Markieren Sie die aufgeschichteten Früchte durch rundliche Formen, und deuten Sie die Figuren an, die die Szene bevölkern.

2. Der dunkelste Ton

Wenn die dunkelsten Tonwertflächen als Anhaltspunkte für weitere Tonwerte zuerst eingezeichnet werden, ist es später leichter, die mittleren Tonwerte zu beurteilen. Mit einem 4B-Bleistift zeichnet Borgman daher jetzt die Haare der Frauen und die dunkelsten Stellen in den Segeltuchbahnen des Sonnendaches.

3



4

3. Mittlere Töne

Mit einem 4B-Bleistift trägt der Künstler die helleren Töne auf. Dabei setzt er kurze Bleistiftstriche nebeneinander. Er benutzt für die helleren Flächen zwischen den vertikalen Stangen einen HB-Bleistift.

4. Weiche Grautöne

Mit der Spitze des Papierwischers nimmt der Künstler von einer dunklen Fläche Graphit auf, um damit Hauttöne und Früchte zu schattieren. Danach skribbelt er dunkle Töne in den oberen Teil der Zeichnung.

5

„Markt von Denspasar"
von Harry Borgman, 24 cm x 30 cm,
Bleistiftzeichnung

5. Den Kontrast steigern

Borgman verwischt Teile des Hintergrunds und einen Teil der oberen Tonflächen, um sie so gegenüber den geskribbelten Flächen abzuheben. Mit einem 6B-Bleistift fügt er schließlich oben im Bild einige tiefschwarze, samtartige Formen hinzu, um die Konstruktion abzurunden. So entsteht ein spannungsreicher Kontrast zwischen den festgefügten, blockartigen dunklen Flächen im Oberteil des Bildes und den hellen, offeneren Formen des Vordergrunds, der die Marktszene erst lebendig und spontan erscheinen läßt.

WAS SIE BRAUCHEN

- Glatten Bristolkarton, 24 cm x 30 cm
- HB-, 4B- und 6B-Bleistifte
- Papierwischer oder einen weichen Lappen.

Paletten

Paletten gibt es in vielen Größen, Formen und aus verschiedenen Materialien. Bei der Auswahl sollten Sie überlegen, welchem Zweck sie dienen sollen.

Welche Arten von Paletten gibt es?

Paletten mit Daumenloch sind flache Holzscheiben mit einem Loch für den Daumen und Einbuchtungen für die Finger. Auf ihnen mischt man die Farben direkt am Bild. Bevor Sie eine solche Palette kaufen, sollten Sie ausprobieren, welche Form – eckig oder oval – Ihnen am besten in der Hand liegt. Weil eine kleine Palette leichter zu handhaben ist, sollten Sie nur dann eine große kaufen, wenn Sie wirklich viele Farben nebeneinander mischen wollen.

Tischpaletten sind vorzuziehen, wenn Sie viel Platz zum Malen haben. Sie sind recht groß, und es lassen sich viele Farben auf ihnen mischen.

Papierpaletten sind für den einmaligen Gebrauch gedacht. Sie sind mit Öl imprägniert und saugen daher die Farbe nicht auf. Verkauft werden sie zu Blöcken gebunden.

Paletten mit kleinen Vertiefungen gibt es aus Porzellan, Plastik und Aluminium. Sie eignen sich besonders gut zum Anmischen sehr dünner Farbe, wie man sie für Lasuren benutzt.

Gibt es gute Alternativen zu Paletten?

Jede nicht poröse oder saugfähige Fläche läßt sich als Palette verwenden. Gut geeignet sind alte, flache Kuchenteller. Man kann aber auch neutralfarbiges oder weißes Papier unter eine Glasscheibe legen, die dann als Palette dient.

Braucht eine Palette aus Holz eine besondere Pflege?

Es empfiehlt sich, sie vor dem ersten Gebrauch mit Leinöl zu behandeln; man versiegelt so das Holz. Die Oberfläche ist dann nach Gebrauch leichter zu reinigen, und die Farben trocknen nicht vorzeitig an. Beide Seiten der Palette werden mit dem Öl eingerieben, danach läßt man es für einige Tage einziehen.

Wie hält man seine Palette sauber?

Wenn Sie dafür sorgen, daß nicht übermäßig viel Farbe an Ihrer Palette festtrocknet, ist sie recht einfach sauberzuhalten. Die Grobreinigung erfolgt am zweckmäßigsten mit dem Palettmesser, Farbreste können Sie leicht mit einem terpentingetränkten Lappen entfernen. Befinden sich noch größere Mengen reiner Farbe auf Ihrer Palette, mit der Sie in absehbarer Zeit weitermalen wollen, dann sollten Sie das nicht zum Anlaß nehmen, sich vor der Reinigung der Palette zu „drücken". Heben Sie die noch verwendbare Farbe mit dem Palettmesser von der Palette ab, und lagern Sie sie auf einer kleinen Glasplatte zwischen, während Sie die Palette säubern.

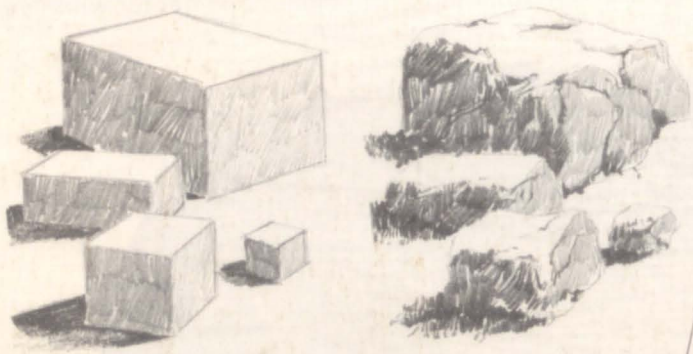
Welche Farbe sollte eine Palette haben?

Eine neutrale Farbe ist am sinnvollsten. Sie kontrastiert am wenigsten zu den Farben, die Sie auf der Palette mischen, und verfälscht sie daher nicht. Weiße Paletten sind sehr beliebt, aber die Farben wirken auf ihnen oft dunkler, als sie wirklich sind. Die hölzerne Palette im mittleren Ton eignet sich gut für wärmere Farben.

Vorschau auf Heft 18

Mit **PASTELL** läßt sich ausgesprochen gut in dicken Schichten arbeiten, deren volle Wirkungskraft sich erst entfaltet, wenn Sie sie gezielt einsetzen. Unsere Übung hilft Ihnen, die Wirkung exakt zu kontrollieren.

Viele der Bilder von Georges Seurat bestehen aus unzähligen Punkten. Er gilt als der Begründer des Pointillismus. In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** erfahren Sie, wie man diese Malweise für feine Farbnuancierungen nutzt.
Ein getönter Untergrund verleiht manchem Bild besonderen Reiz. Gerade in der **ÖLMALEREI** kann eine farbige Untermalung dazu dienen, einem Gemälde zu einem Höchstmaß an Geschlossenheit zu verhelfen.
Grau ist in einem **AQUARELL** ein beliebter Farbton für Wolken und Wasser. Gekonnt gemischte Grautöne im Hintergrund helfen aber auch, Details dezent zu betonen.



Der Künstler Ferdinand Petrie zeigt Ihnen, wie Sie mit **BLEISTIFT** und Formdenken die Fülle einer Landschaft bewältigen können.
Komplementärfarben **SEHEN UND VERSTEHEN** bedeutet, ein Instrument zur harmonischen Farbkomposition zu kennen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 18

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 18

BLEISTIFT

Vollendete Formen 477
Übung: Wildbach im Gebirge 479

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

Farben aus Punkten 482

AQUARELL

Großartiges Grau 486
Übung: Die Seen von Killarney 488

SEHEN UND VERSTEHEN

Konstruktive Kontraste 492

PASTELL

Dick aufgetragen 494
Übung: Abendliches Fenster 495

SKIZZEN UND STUDIEN

Schnell ohne Hast 498

ÖLMALEREI

Farbige Malgründe 500

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

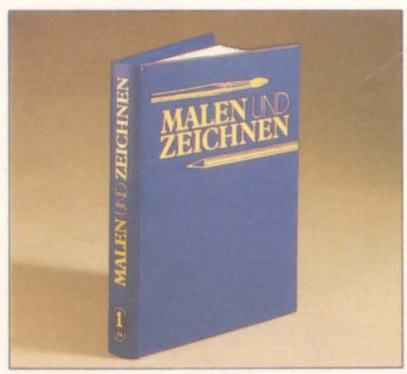
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten: 482–485 Bernard Dunstan; 486 Philip Jamison; 487 Christopher Schink; 488–491 John Pike; 492, 493 Arthur Stern; 498–500 David Millard Bildmaterial auf den Seiten VS, 477–481 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Vollendete Formen

Die komplexe Formenvielfalt der Natur läßt sich zu ihrem besseren Verständnis mit einfachen geometrischen Formen wie Kugeln, Kegel, Zylinder und Würfel wiedergeben.

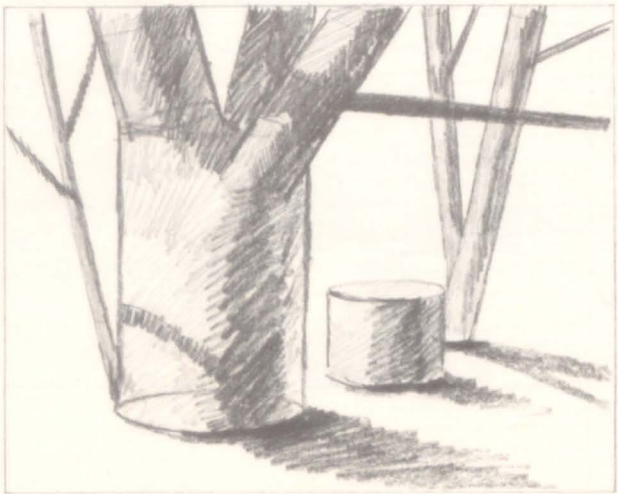
Das Zeichnen natürlicher Formen wird Ihnen um vieles leichter fallen, wenn Sie sie zunächst aus elementaren Formen wie Kugeln, Kegeln und Zylindern zusammensetzen. Erst in einem zweiten Schritt wird die so gewonnene Grundkonstruktion ihrem natürlichen Vorbild schrittweise angenähert. Durch die zugrundeliegende Konstruktion gewinnt die Zeichnung „inneren Halt" und richtige Proportionen.

Üben Sie zunächst, einfache Gegenstände wie Schachteln, Becher oder Bleistifte aus verschiedenen Blickwinkeln wiederzugeben. Ein nicht zu spitzer Bleistift, mit wenig Druck geführt, leistet Ihnen gute Dienste bei der Linienarbeit. Es ist recht hilfreich, stets den ganzen Gegenstand zu zeichnen.

Schattenflächen

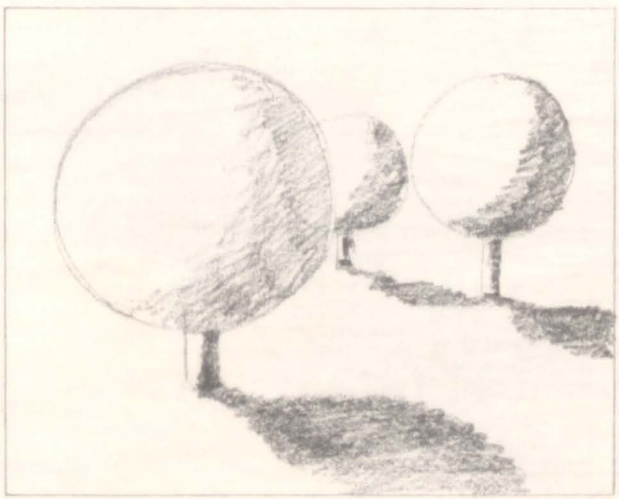
Fügen Sie bereits in Ihre Konstruktionszeichnungen mit der Längsseite der Bleistiftspitze Schatten ein. Den natürlichen Formen können Sie sich anschließend behutsam annähern, indem Sie die Texturen der Gegenstände schrittweise herausarbeiten.

ÜBERSETZUNGSÜBUNGEN



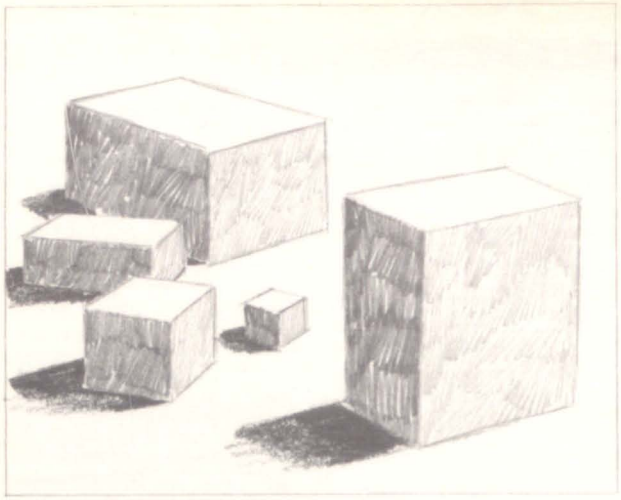
Zylinder lassen sich durch einen allmählichen Übergang von der hellen Seite zum Schatten darstellen, in den aus der Umgebung reflektiertes Licht einfällt.

Verändern Sie nun durch Unebenheiten und Vertiefungen die zylindrischen Formen und geben dadurch den Baumstämmen und Ästen ein natürliches Aussehen.



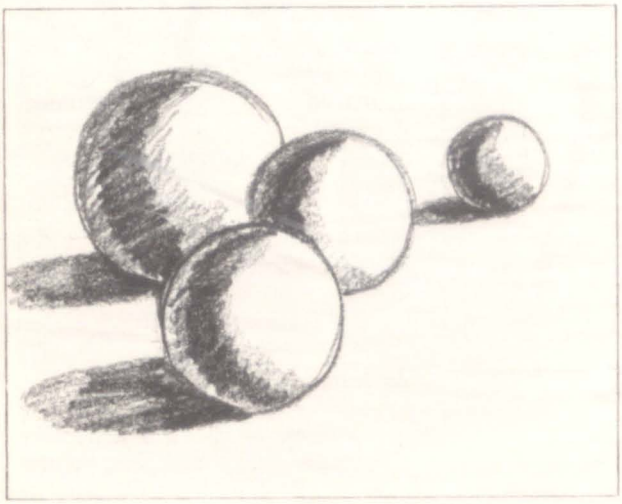
Zeichnen Sie das Blattwerk eines Baumes einmal probeweise als geschlossene Kugelform, bevor Sie es differenzierter wiedergeben.

Die Krone vieler Bäume ist grob betrachtet kugelförmig, aber von Aussparungen durchsetzt. Licht und Schatten folgen in etwa der Kugelform.



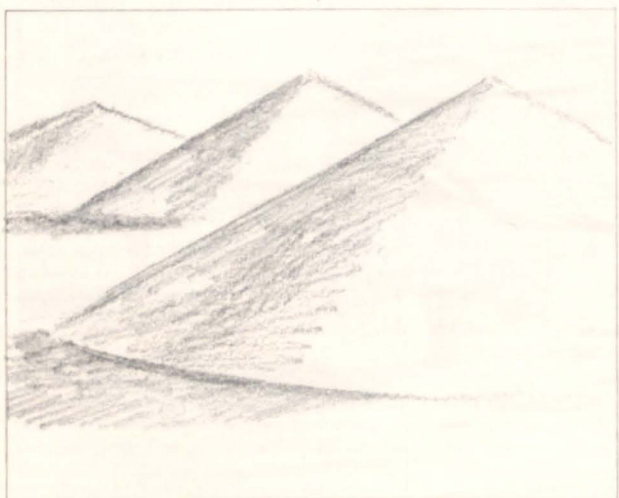
Wenn Licht auf die Oberseite eines Würfels fällt, trägt eine der übrigen Seiten einen mittleren Ton, die andere, schattenwerfende Seite einen dunkleren Ton.

Die Tonwertgebung folgt bei Felsblöcken dem Schattenschema eines Würfels. Tiefere Tonwerte deuten Vorsprünge und Unebenheiten an.



Ähnlich wie beim Zylinder gehen die Schatten einer Kugel meist weich ineinander über. Um sich das Schema zu verdeutlichen, übertreiben Sie sie ein wenig.

Runde Findlinge, wie man sie häufig auf Wiesen sieht, weichen fast nur durch die Unregelmäßigkeiten ihrer Oberfläche vom Schattenschema der Kugel ab.



Wenn Sie Ihre Strichlagen etwas verdichten, deuten Sie den für Kegel typischen Übergang von einem mittleren Ton zum Schatten an, in den reflektiertes Licht fällt.

Die Dünen bekommen Licht von der rechten Seite. Die Halbtöne folgen der kurvigen Form und gehen vom zarten über das mittlere Grau in den Schattenbereich über.

1

2

Übung: Wildbach im Gebirge

In seiner Übung zeigt der Künstler Ferdinand Petrie, wie man mit der Fülle von Details in einer Landschaft fertig wird. Er reduziert die Hauptelemente zunächst auf ihre Umrißlinien und baut ihre Form dann durch abwechslungsreiche Strichlagen und -formen schrittweise auf.

Wenn Sie Papier mit rauher Oberfläche verwenden, kommen die reichen Texturen der Landschaft gut heraus.

1. Die Kompositionsskizze

Der Künstler beginnt mit einer einfachen Skizze, in der er mit einem spitzen HB-Bleistift die wichtigsten Umrisse festhält. Nur wenige Linien deuten die quaderartigen Formen der Felsbrocken und die annähernd zylindrischen Formen der Baumstämme an.

Die Skizze ist noch kaum als Landschaft zu erkennen, aber die Zickzack-Linie des Wasserlaufes lenkt bereits den Blick des Betrachters in die Tiefe des Bildes.

2. Linien und Tonwerte

Um die räumliche Tiefenwirkung der Zeichnung am besten entwikkeln zu können, bearbeiten Sie zuerst die am weitesten zurückliegenden Formen. Den zarten schleierartigen Effekt auf dem Bergrücken und den ganz fernen Baumkronen erreichen Sie, indem Sie eine 4B-Bleistiftspitze mit der Flachseite über das gekörnte Papier führen und die Striche kräftig mit dem Finger verwischen.

Beim Zeichnen der nähergelegenen Baumreihe drücken Sie etwas stärker auf und verwischen nur leicht, so daß einzelne Striche sichtbar bleiben. Mit der Spitze des Bleistifts können Sie anschließend einige schärfere Akzente setzen, etwa bei den Baumkronen, den angedeuteten dünnen Stämmen und am Ufer.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt gekörntes Papier, ungefähr 21 cm x 26 cm
- HB-, 2B-, 3B- und 4B-Bleistifte
- Papierwischer, Knetradiergummi und Plastikradierer.

3. Der Mittelgrund

Weil er präziser zeichnet, ist für den Mittelgrund ein 2B-Bleistift gut geeignet.

Wenn Sie rings um die Baumstämme auf beiden Seiten des Baches arbeiten, können Sie mit einer Fülle paralleler Linien bereits das Nadellaub hinter und neben den Stämmen andeuten. Um zu zeigen, daß der Baum rechts weiter vorne steht, drücken Sie den Stift etwas fester auf und führen die einzelnen Striche differenzierter aus.

Mit flotten, parallel geschwungenen Strichen gelingen die Schattenseiten der Felsbrocken. Die dunkle Tanne auf der linken Seite des Baches bringt ein neues Element ins Bild. Zeichnen Sie dicke, ungefähr horizontale Linien, indem Sie den Bleistift kräftig aufdrücken.

3

4. Halbtöne im Vordergrund

Mit einem gespitzten 2B-Bleistift erhält jetzt auch die Felsformation unten rechts interessant gestufte Schattenflächen und damit Plastizität. Das Gras auf beiden Uferstücken zeichnen Sie mit kurzen, vertikalen Strichen, die sich voneinander absetzen sollten. Dort, wo am linken Ufer der Baum Schatten wirft, verdichten Sie diese Strichlagen.

Indem er die Töne entsprechend dem Lichteinfall von hell nach dunkel abstuft, modelliert Ferdinand Petrie die hellen Baumstämme. Einige kleinere Steine, die aus dem Wasser ragen, und der umgestürzte Baum machen den Bach interessant, wenn Sie einige wenige Details an ihnen durch dünne, gut abgesetzte Striche hervorheben.

Machen Sie sich immer wieder die Lichtrichtung klar, um die Schattenverläufe überzeugend zeichnen zu können. Mit einem flach gehaltenen 4B-Stift können Sie die Schattenpartien auf der Felsformation unten rechts vertiefen. Die Bewegung des Wassers und die Baumspiegelungen links unten deuten Sie durch breite, geschlängelte Striche an.

4

5

5. Ausarbeiten der Details

Die Bildkomposition verlangt noch einige zusätzliche Details, außerdem eine Verdunkelung der Tonwertstimmung im ganzen sowie einige herausragende Lichter und Hellflächen, die das Bild im Gleichgewicht halten. Spitzen Sie darum einen 3B-Stift gut an, und fügen Sie damit dem Baum rechts scharf konturierte Äste und Zweige hinzu. Den Grasansatz können Sie durch Häufung von dichten vertikalen Strichen verdunkeln. Führen Sie diese Striche ruhig bis über die Felsbrocken auf der linken Seite. Um Sonnenlicht anzudeuten, lassen Sie dabei an einigen Stellen ein wenig weißes Papier stehen.

Um ihn noch stärker als Blickfang zu nutzen, verstärken Sie die gezackten Konturen des umgestürzten Baumes, die Risse in seinem Holz und vertiefen die Schatten.

Mit einem meißelförmig gespitzten 4B-Bleistift verstärkt der Künstler die Tannennadeln in parallelen Strichen. Dadurch heben sich die hellen Bäume auf der linken Seite stärker vom dunklen Hintergrund ab. Um auch die Bäume rechts im Bild hervorzuheben, betonen Sie sie mit kräftigen vertikalen, schwarzen Strichen.

Wenn Sie die Schattenspiegelungen auf dem Wasser vertiefen möchten, verwischen Sie sie anschließend mit einem Papierwischer. Mit den Graphitspuren auf dem Wischer lassen sich die hellen Flächen auf dem Wasser gut mit zarten grauen Schlängellinien durchsetzen.

Die Bergsilhouette und das baumgesäumte Ufer im Hintergrund können Sie ganz eben mit dem 4B-Stift verdunkeln. Wenn Sie die Striche mit dem Papierwischer ineinander überblenden, entstehen weiche, nebelartige Tonflächen.

Lichter setzen Sie am besten mit einem keilförmig gedrückten Knetradiergummi. Sonnenbeschienene Flecken finden sich auf den Bäumen und den Felsen. Um Lichtreflexe auf dem Wasser darzustellen, ist die scharfe Kante eines Plastikradiergummis ein besseres Werkzeug. Sicher lassen sich damit einige helle Streifen aus der Wasseroberfläche des Vordergrundes radieren.

Farben aus Punkten

Für Farben immensen Nuancenreichtums, den er aus der Komposition unzähliger Punkte schöpfte, ist Georges Seurat berühmt. Doch finden sich in seinen Bildern auch interessante Alternativen zum reinen Pointillismus.

Seurats Arbeitsweise, winzige Tupfer reiner Farbe auf der Leinwand optisch zu mischen, hat einen fast wissenschaftlichen Charakter. Es mag naheliegen, ihn deshalb als eher distanzierten Künstler anzusehen, aber ein Blick auf seine Bilder vermittelt einen völlig anderen Eindruck. Die samtenen, satten Schwarztöne, die hintersinnigen Silhouetten seiner Figuren, die geheimnisvolle Aura: All das ist genau das Gegenteil von kalt und rein theoretisch.

Seurat entwickelte einen meisterhaften Zeichenstil, ehe er zu malen begann. Wie bei vielen Malern, die eine neue Technik einführen, war dieser Stil keineswegs revolutionär, ja, nicht einmal im eigentlichen Sinn individuell; er leitete sich zunächst von einer durchaus akademischen Auffassung ab.

Erst später wurde seine Art zu zeichnen sehr persönlich. Etwa ab 1882 zeigt ein Seurat die eigentümliche Darstellungsweise, die seine Bilder unverwechselbar macht. Aber dieser Stil bildete sich schrittweise heraus, und er geht auf recht traditionelle Anfänge zurück.

Seurats Ölskizzen

Als Seurat sein erstes großes Bild, „Die Badenden", abschloß, war er erst 24. Er fertigte sehr viele Studien dafür an – Pastellkreidenzeichnungen und kleine Ölskizzen nach der Natur. Im Atelier entwickelte er aus ihnen größere Ölstudien für die Gesamtkomposition; dann erst machte er sich an die große Leinwand. Nach dieser Vorgehensweise verfuhr er bei allen seinen größeren Werken.

Die kleinen Ölstudien sind auf Holztafeln gemalt, oft auf Deckel von Zigarrenschachteln. Die Maler, die das Glück hatten, zu einer Zeit zu leben, als Zigarren billig waren, verwendeten diese Deckel sehr gerne als Maltafeln. Sie hatten eine transparente Beschichtung, waren aber ansonsten nicht grundiert. Seurats Skizzen darauf sind sehr lebhaft und intensiv gemalt, und die Farben leuchten im Kontrast zum warmen Goldbraun des Holzes.

Kampf mit der Materie

Signac, ein Maler des Pointillismus wie Seurat, beschreibt dessen Methode: „Ehe Seurat Farbe auf seine kleine Holztafel aufträgt, steht er vor seinem Gegenstand, schaut, vergleicht und kneift die Augen zusammen, um das Spiel von Licht und Schatten zu beobachten, nimmt Kontraste wahr, registriert Reflexe, spielt lange mit dem Schachteldeckel, der ihm als Palette dient – er kämpft mit der Materie, wie er mit der Natur kämpft. Dann nimmt er von den kleinen Häufchen prismatisch angeordneter Pigmente die verschiedenen Farbelemente. Mit ihnen erzielt er den Farbton, der am besten geeignet ist, das Geheimnis zum Ausdruck zu bringen, das er entdeckt hat.

„Die Badenden" ist ganz traditionell aufgebaut, trotz des Erfindungsreichtums und des individuellen Flairs. Es ist kein pointillistisches Gemälde, aber die Farbflächen sind bereits durch verschiedenartige Pinselstrichlagen aufgebrochen. So wird es Seurat möglich, eine Farbe gegen die andere auszuspielen.

In dem Grün des Grases befinden sich einzelne Pinselstriche von klarem Blau, die den Himmel widerspiegeln, und ebensolche in Orangegelb, die für den warmen Farbton des Sonnenlichts stehen. Diese Pinselstriche nennt man „balayés": kurze Linien, die einander in alle Richtungen willkürlich überschneiden.

Die Bäume und das Gras sind durchgängig in dieser Technik gemalt, während sich das Wasser aus horizontalen Strichen zusammensetzt. Andere helle Stellen sind mit zäher, schleifender Farbe und mit einem relativ breiten Pinsel gemalt. Diese Methode hat einen ähnlichen

M. frdl. Gen. Courtauld Institute Galleries

„Die Brücke von Courbevoie/Le Pont de Courbevoie", etwa 1887, Öl auf Leinwand, 46 cm x 55 cm.

M. frdl. Gen. The Trustees, National Gallery, London

Effekt wie die Trockenpinseltechnik: Die Farbe bleibt vor allem an den erhöhten Stellen des groben Leinwandgewebes haften.

Der pointillistische Punkt

Bei den „Badenden" wie bei seinem nächsten großen Bild „La Grande Jatte", an dem er zwei Jahre arbeitete, befindet sich in der Mitte jeweils eine kleine Stelle, die rein weiß ist – ein kompositorischer Kunstgriff, den Corot empfahl.

Der Pointillismus als vollständig entwickelte Maltechnik findet in „La Grande Jatte" seine Vollendung. Im Gegensatz zu den Theorien vieler moderner Kunstkritiker ist das Ergebnis dieser Technik nicht eine größere Farbintensität, sondern etwas viel Subtileres: Die getrennt nebeneinanderliegenden Farbpunkte bewirken eine optische Vibration, was mit dem Nachbildeffekt auf der ständig leicht bewegten Netzhaut zusammenhängt. Die Schatten und Halbtöne kommen dadurch an Transparenz und Leuchtkraft der Natur nahe und lassen Seurats Bilder sehr lebendig wirken.

„Badeplatz in Asmières (Die Badenden)", 1883, Öl auf Leinwand, 204 cm x 283 cm. Dieses Gemälde war Seurats erste große Komposition. Die Art, wie er die Farbe einsetzt, ist in den Bildbereichen unterschiedlich. Er verwendet noch nicht den einheitlichen Farbtupfer des Pointillismus. Manche Stellen zeigen über- und nebeneinandergesetzte einzelne Pinselstriche, andere weich ineinander übergehende Tonabstufungen.

M. frdl. Gen. Christies, London

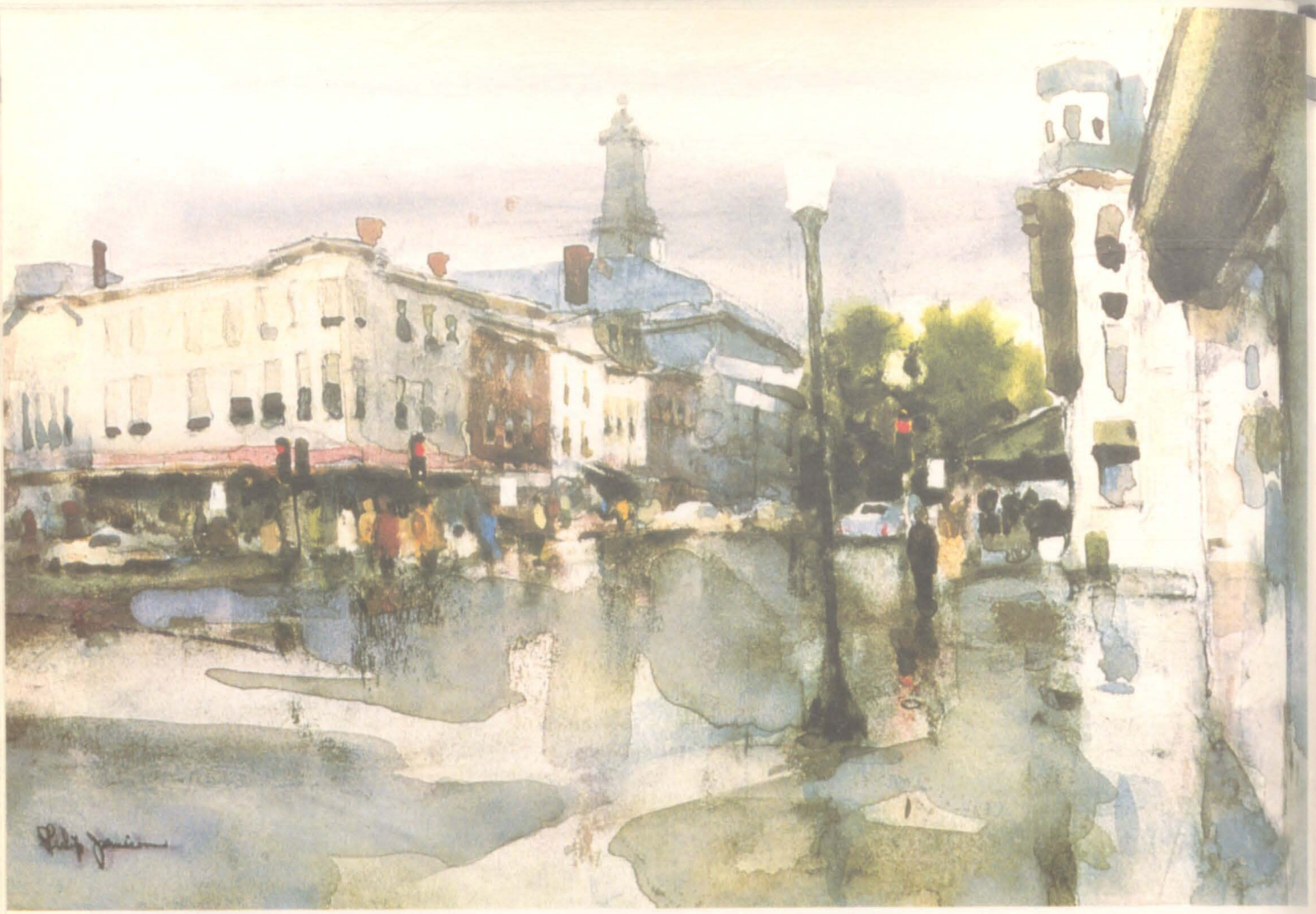
„Die Modelle/Les Poseuses, Ensemble", 1888, Öl auf Leinwand, 39,5 cm x 48,5 cm. Dieses Bild malte Seurat in seinem Atelier im 5. Stock im Boulevard Clichy. Es handelt sich um eine zweite, kleinere Version, die Seurat anfertigte, nachdem er das größere Gemälde mit demselben Thema abgeschlossen hatte. Wie ein Zitat läßt er „La Grande Jatte", eines seiner berühmtesten Gemälde, im Hintergrund auftauchen.

M. frdl. Gen. Christies, London

„Modell im Profil" (Detail), 1887, Öl auf Leinwand, 24 cm x 14 cm, Collection Jeu de Paume, Musee du Louvre, Paris. Dieses kleine Gemälde ist eine Vorstudie für „Die Modelle" und zeigt, wie Seurat den pointillistischen Farbtupfer auf ausgesprochen sensible und elegante Art verwendet.

M. frdl. Gen. National Galleries of Scotland. Foto Thomas Agnew & Sons Ltd.

„La Luzerne, Saint Denis", von Georges Seurat, etwa 1884–86, Öl auf Leinwand, 64 cm x 81 cm. Ein vergleichsweise frühes Landschaftsbild, etwa aus der Zeit von „Die Badenden", als der pointillistische Farbtupfer noch nicht systematisch entwickelt war. Die Art, in der Blattwerk und Himmel gemalt sind, zeigt noch die „balayé"-Technik. Im Detail werden die breiteren, horizontalen Pinselstriche des Himmels und der Gebäude sowie die vergleichsweise kürzeren Striche – die Farbtupfer – der Wildblumenwiese deutlich.



„Marktstraße", Aquarell von Philip Jamison, 24 cm x 37 cm. Indem der Künstler große neutralfarbige Flächen mit kleinen, aber kräftigen Tupfern reiner Farbe kombiniert, gelingt es ihm, die Stimmung eines trüben Tages einfühlsam wiederzugeben.

Großartiges Grau

Völlig zu Unrecht gilt Grau als langweilige Farbe. Neutraltöne lassen sich durchaus interessant gestalten.

Landschaften mit Wolken und Wasser gehören zu den lohnendsten Motiven in der Aquarellmalerei. Bei ihrer Darstellung können subtile Grautöne und andere schwachfarbige Neutraltöne eine bedeutsame Rolle spielen.

Farbiges Grau

Eine breit gefächerte Skala von leuchtenden Grautönen und Neutralfarben erhalten Sie, indem Sie Primärfarben miteinander mischen. Sie können Phthaloblau, Kadmiumgelb zitron und Krapplack dunkel dazu verwenden. Ebenso gut lassen sich Komplementärfarben paarweise miteinander mischen. Dazu eignen sich etwa Chromoxidgrün feurig und Krapplack dunkel oder Kadmiumorange und Cölinblau ausgezeichnet.

Wenn diese Farben zu gleichen Teilen miteinander gemischt werden, entstehen neutrale Grautöne. Bei ungleichen Anteilen der einzelnen Farben wird man mit zahlreichen Varianten warmer und kalter Grautöne belohnt. Gibt man etwa zu Ultramarinblau ein wenig Siena gebrannt, so entsteht ein wunderschönes körniges Grau, das sich hervorragend zum Malen von Wolken verwenden läßt.

Fertig gemischte Grautöne wie Paynesgrau, Davysgrau und Sepia sind zu kräftig, um sie „pur" in größeren Bildpartien zu verwenden. Unvermischt sind sie darum nur für Detailarbeit von Nutzen. Geradezu ideal sind sie allerdings für schnelle Aquarellskizzen im Freien, bei denen nicht viel Zeit zum Mischen bleibt, denn zum Mischen von effektvollen Grautönen braucht man einige Zeit.

Tip

EINE ART DER BETONUNG

Eine wichtige Rolle kann Grau in Farbkompositionen spielen, wenn es darum geht, Details besonders zu betonen. Kleine Tupfer kräftiger Farben wirken noch intensiver, wenn Sie sie kontrastierend zu Farbflächen in neutralen Tönen setzen.

REIHE A: HELLE TÖNE

Diese hellen Grautöne wurden mit deckenden Pigmenten – Cölinblau, Lichter Ocker und Terra Pozzuoli – gemischt. Das erste Beispiel zeigt eine leicht körnige Textur in der Farboberfläche, im zweiten Beispiel ist der körnige Effekt noch stärker. Er entsteht, wenn Sie das Papier hin- und herschwenken, solange die Farbe noch feucht ist. In den letzten beiden Beispielen verlaufen die Farben naß-in-naß ineinander.

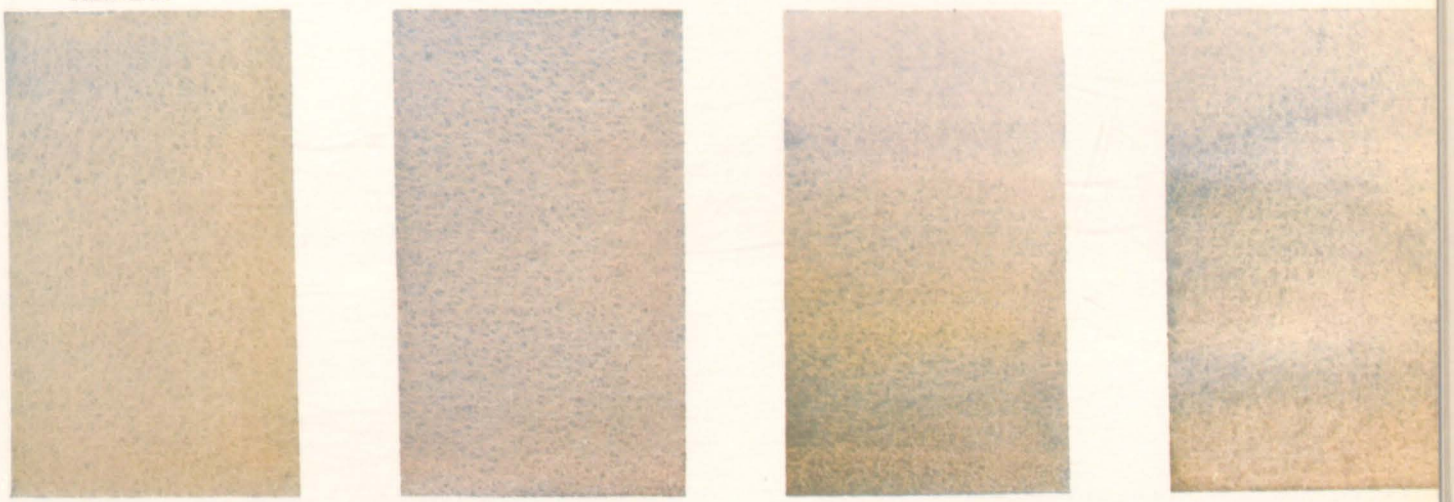
REIHE B: MITTLERE TÖNE

Weil sich die unterschiedlichen Pigmente in einer Mischung beeinflussen und sich in der Buntheit dämpfen, lassen sich aus Farben wie Phthaloblau, Krapplack dunkel und Kadmiumgelb Grautöne mischen. Im ersten Beispiel sind die Anteile der drei Farben gleich. Die folgenden zeigen, wie die Änderung des Mischungsverhältnisses und des Wasseranteils Tönung und Intensität der Graus variieren können.

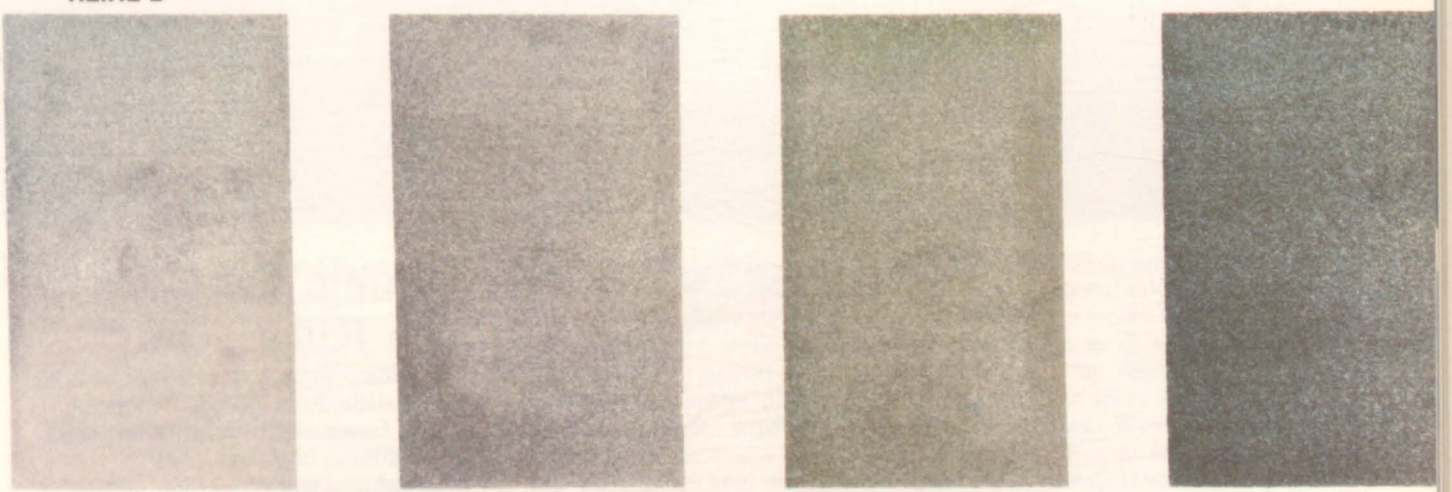
REIHE C: DUNKLE TÖNE

Für diese kräftigen, dunklen Grautöne wird der Aquarellfarbe nur sehr wenig Wasser hinzugegeben. Enthält die Mischung vorrangig Blau, so entsteht ein Grauton wie im ersten Beispiel. Wird dem Grau verstärkt Rot hinzugefügt, entwickelt es, wie im dritten Beispiel deutlich wird, eine Tendenz zu Sepia. Diese neutralen Farbtöne lassen sich durch Hinzugabe von Wasser stark oder schwach aufhellen.

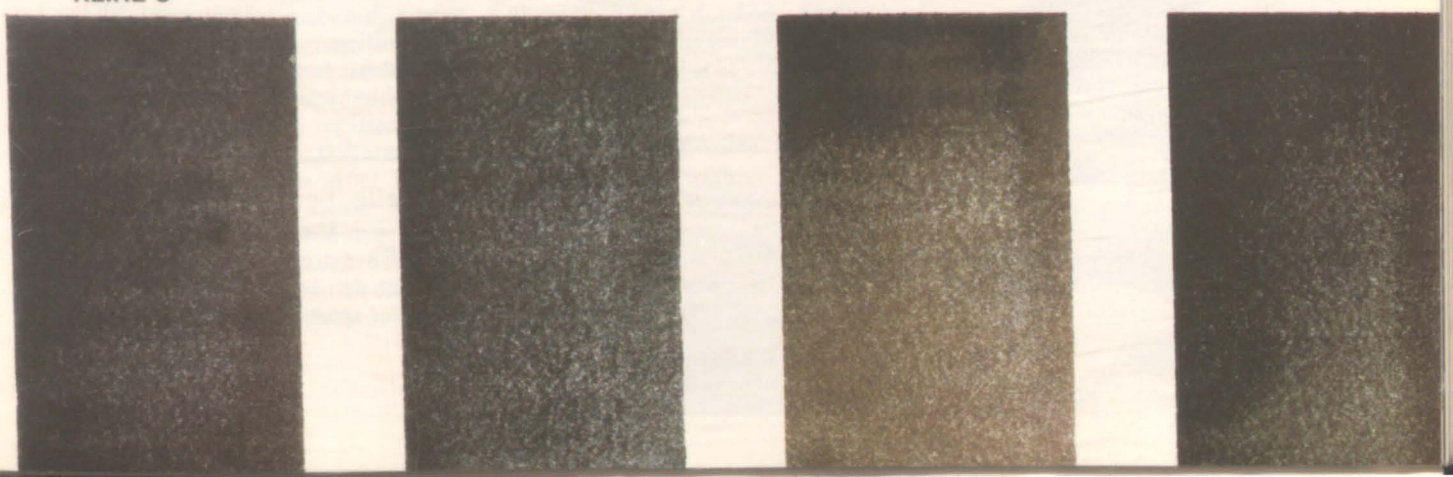
REIHE A



REIHE B



REIHE C



Übung: Die Seen von Killarney

In seiner stimmungsvollen Landschaft läßt John Pike warme und kalte Grautöne eine harmonische Verbindung eingehen. Durch die geschickte Plazierung von Booten und einer Figurengruppe im Motiv gelang ihm eine ausgewogene Bildkomposition.

Zunächst fertigte der Künstler eine Kohleskizze der Szene, um die Komposition zu planen und die Tonwerte festzulegen.

1. Helle Tonwerte

Bei diesem Motiv stellt das glitzernde, sich auf dem See spiegelnde Sonnenlicht den hellsten Ton dar. Der Künstler spart diese Partie aus.

1 2

Über die restliche Fläche legt er mit einem Flachpinsel Nr. 6 eine neutralgraue Farblösung. Versuchen Sie, ihren Farbton so dunkel zu wählen, daß das Sonnenlicht auf dem Wasser zu leuchten beginnt. Doch übertreiben Sie diesen Effekt nicht, damit die dunklen Töne, die später ins Bild gebracht werden, noch voll zur Geltung kommen können. Wenn Sie unsicher sind, probieren Sie die Mischung auf einem separaten Bogen Papier aus.

John Pike benutzt in seinem Aquarell eine Mischung aus Phthaloblau, Krapplack dunkel und etwas Kadmiumgelb zitron. Aber auch eine Mischung aus Ultramarinblau und Umbra natur würde als gedämpftes Grau zum Ziel führen. Selbstverständlich können Sie auch eine eigene Mischung verwenden.

Auf jeden Fall sollte der Mischung nicht zuviel Wasser beigegeben werden. Mischen Sie die Farbe ruhig kräftig, auch wenn sie Ihnen zunächst etwas zu dunkel erscheinen mag. Wenn Sie später die dunklen Bildpartien anlegen, wird sich diese Wirkung verlieren.

Mit einigen leichten Strichen in Trockenpinseltechnik gehen Sie nun über die Fläche des Sees. Dadurch entsteht ein leicht gesprenkelter Effekt, als würde Licht auf dem Wasser tanzen.

2. Modellieren der Wolken

Wenn der erste wäßrige Farbenauftrag getrocknet ist, wird die Partie des Himmels erneut angefeuchtet. Dafür eignet sich ein Rundpinsel, weil er die Farbpigmente nicht so leicht wie ein Schwamm anlöst.

Für die Wolken mischen Sie nun am besten einen dunkleren Grauton und tragen ihn locker auf. Um ihnen Tiefe und Form zu verleihen, verwenden Sie für die Mischung an einigen Stellen mehr Rot, an anderen mehr Blau. Wenn die Farben dabei weich ineinanderspielen, schaffen Sie einen Himmel wie an einem wolkenverhangenen Tag.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier, ca. 30 cm x 20 cm
- zwei Pinsel: einen Flachpinsel Nr. 6 und einen Rundpinsel Nr. 5
- eine Farbpalette mit drei Farben: Phthaloblau, Krapplack dunkel und Kadmiumgelb zitron.

3

Tip

DIE SZENERIE BELEBEN

Menschen können Leben und Bewegung in ein Motiv bringen, das für sich allein zu langweilig wäre. Zudem machen Figuren die Größenverhältnisse in einem Bild anschaulich und schaffen eine vertikale Balance zu einer horizontal ausgerichteten Landschaftskomposition. Gute Beispiele dafür liefern uns die weiten Landschaften von Künstlern wie Turner, Fragonard und Caspar David Friedrich, die das Gefühl von räumlicher Weite und Tiefe durch vereinzelte Figuren im Vordergrund meisterhaft hervorrufen.

3. Die dunklen Bildpartien

Sobald das Bild wieder vollkommen trocken ist, können Sie mit einem vorwiegend blauen Grauton den Berg im Hintergrund ausführen. Er sollte nur schwach zu sehen sein, damit der Eindruck von feinem Nebel entsteht. Sie erreichen diese Wirkung mit einer wäßrigeren Mischung als bei den vorgelagerten Bergpartien. Für die dunkleren Formen im mittleren Bereich und im Vordergrund fügen Sie noch etwas mehr Blau in diese graue Lösung.

Der Künstler malte die Formen der Felsen in lockeren Pinselstrichen mit einer etwas dickeren Farbmischung. Damit sie sich von der Untermalung abheben und etwas wärmer wirken, fügt er der Mischung ein wenig Rot hinzu. Mit dem Flachpinsel werden nun die beiden am Strand liegenden Boote mit wenigen, lockeren Strichen in die Komposition gefügt.

4. Letzte Feinheiten

Mit einer Spur trockener Farbe auf der Spitze eines Flachpinsels deutet John Pike die Struktur des am nächsten gelegenen Berges noch etwas stärker an und setzt ihn damit deutlich vom Hintergrund ab. Ihren letzten Schliff erhalten die Boote und die Felsen im Vordergrund mit einem sehr kräftigen dunklen Grau.

Einige zarte gelbe Tupfer auf der Wasseroberfläche geben das geheimnisvolle Glitzern des Sonnenlichts wieder. Mit einer wäßrigen graugrünen Mischung aus Gelb und etwas Blau deuten Sie die Spiegelungen der Felsen im Wasser und die gekräuselten Wellen am Seeufer an.

Sammlung Albert Ondush

4

Sammlung Albert Ondush

„Die Seen von Killarney", Aquarell von John Pike, 56 cm x 76 cm.

Die Figurengruppe fügte der Künstler erst ganz zum Schluß ein. Der Bildausschnitt zeigt, wie man Menschen geschickt mit nur drei oder vier Pinselstrichen darstellen kann. Ein Pinsel Nr. 5 ist das angemessene Werkzeug, denn er verleitet erst gar nicht zu Detailarbeit.

Das fertige Bild reizt vor allem durch die Sparsamkeit der eingesetzten Mittel. Eine Vielfalt von Grautönen wird aus nur drei Farben geschaffen. Großzügige Tonflächen verleihen der Komposition Geschlossenheit, und klar definierte Pinselstriche wurden nur gesetzt, wo es das Motiv erforderte. So gelingt es, die Ruhe eines nebligen Nachmittags wiederzugeben.

Konstruktive Kontraste

Disharmonisch oder komplementär – richtig eingesetzt schaffen scheinbar „sperrige" Farben vibrierende Spannung.

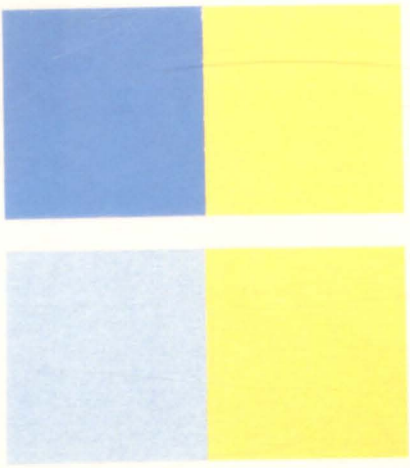
Wenn Sie von zwei reinen, in Tonwert und Farbton unterschiedlichen Farben die dunklere aufhellen, bis ihr Tonwert der anderen gleichkommt, werden Sie ein Paar nicht miteinander harmonierender Farben erhalten. Diese sogenannten „disharmonischen" Farben müssen zwar nicht notwendigerweise unharmonisch auf den Betrachter wirken, aber sie sind für das Auge doch irgendwie unbequem, geradezu „sperrig" anzusehen.

Durch diese optische Irritation entsteht ein kraftvoller Effekt, den Sie auch für Ihre Gemälde nutzen können. Da unser Auge aufgrund eingeschliffener Sehgewohnheiten „weiß", daß die beiden Farben normalerweise von unterschiedlicher Helligkeit sind, versuchen wir unbewußt, den reinen, dunkleren Ton „in die aufgehellte Farbe hineinzudenken". Die Folge ist, daß die beiden Farben zu vibrieren scheinen. Um diesen Effekt in Kevin Kennedys halb-abstrakter Studie deutlich wahrzunehmen, sollte man das Heft etwa einen Meter vom Auge entfernt halten.

Wirkungsvolle Disharmonie

Disharmonische Farben verleihen einem Bild zusätzliche Ausdruckskraft; wenn man weiß, wie man diesen Effekt hervorruft, verfügt man über ein zusätzliches „Werkzeug" der Farbgestaltung.

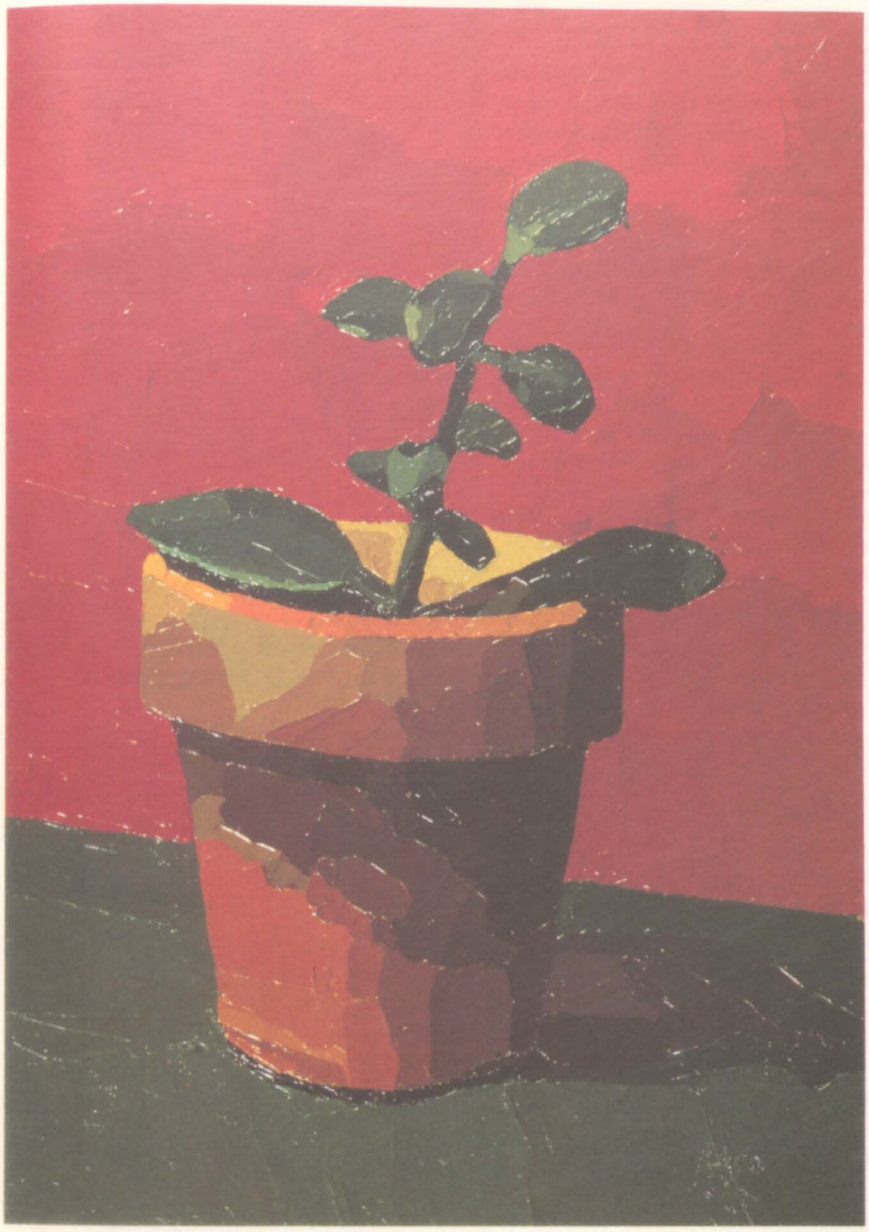
In Kevin Kennedys halb-abstrakter Studie sind sowohl das Orange des Hintergrundes als auch das blasse Blau in der Mitte bis zu dem Punkt mit Weiß aufgehellt worden, an dem sie disharmonisch zueinander wurden. Die Lebendigkeit dieses Effektes kommt besonders gut zur Geltung, wenn Sie den rechten Bildteil mit den vom Helligkeitswert her „korrekten" Farben im linken Teil der Studie vergleichen.



John Suett

Aus Blau und Gelb wird ein disharmonisches Farbpaar, wenn man das Blau solange aufhellt, bis beide Farben den gleichen Tonwert aufweisen.

In Kevin Kennedys halb-abstrakter Studie entsteht durch die miteinander disharmonischen Farben Blau und Orange ein vibrierender Effekt.



Auch mit Komplementärfarben, die sich auf dem Farbkreis unmittelbar gegenüberliegen, kann man interessante Effekte erzielen. Verwendet man in einem Bild nur ein einziges dieser Farbpaare und keine anderen Farben, kann man mit unterschiedlichen Tonwerten dramatische Effekte hervorrufen.

Vibrierende Kraft

Es ist aber auch Vorsicht angebracht: Wenn zwei einander komplementäre Farben völlig rein und außerdem in gleichgroßen Flächen eingesetzt werden, ist die Wirkung sehr wahrscheinlich knallig grob und wenig ansprechend. Man vermeidet derartige „Mißtöne", indem man die eine oder auch beide Farben mit ihrer jeweiligen Komplementärfarbe abtönt. Wenn Sie beispielsweise die Absicht haben, den Kontrast zwischen Rot und Grün auszunutzen, dann mischen Sie etwas Grün zum Rot und eine gleiche Menge Rot zum Grün: Sie werden die Grellheit gemildert finden, ohne daß die vibrierende Kraft der Farben gebrochen wird.

Auch in der nebenstehenden Ölstudie von Kevin Kennedy wurde diese Technik angewandt. Das Bild ist vom Künstler auf einem einzigen Paar komplementärer Farben – Rot und Grün – aufgebaut; es wirkt intensiv und sehr kraftvoll, ohne grell zu sein, weil beide Farben mit der jeweiligen Gegenfarbe gedämpft wurden.

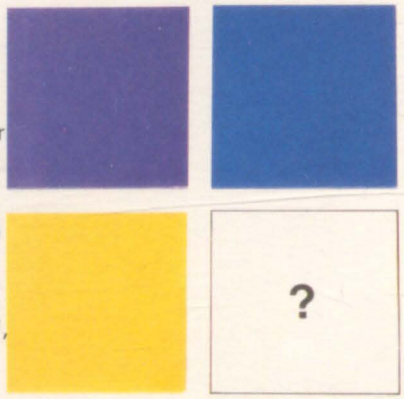
Ölstudie von Kevin Kennedy. Der Kontrast getönter Komplementärfarben verleiht dem Motiv Spannung, ohne grell zu wirken.

SUKZESSIVER KONTRAST

Blicken Sie einmal ungefähr dreißig Sekunden lang ganz konzentriert auf eine leuchtende Farbe und unmittelbar darauf auf einen weißen Bogen Papier: Sie werden auf dem Papierbogen ein Nachbild in der Farbe wahrnehmen, die der zuvor betrachteten komplementär ist.

Die Ursache für dieses Phänomen findet sich in unserem Auge: Es besitzt drei Arten von Zapfen, von denen jeweils eine für die Wahrnehmung einer Farbe zuständig ist: Rot, Grün und Blauviolett. Wenn man lange auf die Farbe Grün starrt, werden die für Grün empfindlichen Zapfen so sehr stimuliert, daß auch die übrigen Zapfen angeregt werden. Fällt der Hauptreiz „Grün" fort, liefern die übrigen Zapfen ein „Geisterbild" in der Komplementärfarbe.

Ein kleines Experiment: Decken Sie auf unserer Abbildung die beiden linken Felder ab, und versuchen Sie, die zu dem Blau komplementäre Farbe zu „sehen", indem Sie das Blau konzentriert fixieren, um dann auf Weiß zu blicken.



John Suett

Dick aufgetragen

Mit Pastell kann man nicht nur sanfte Verläufe und zarte Effekte erzielen. Etwas kräftiger aufgedrückt – und schon entstehen lebendige, rauhe, pastos wirkende Strukturen.

Pastellkreiden entfalten ihre volle Ausdruckskraft nur, solange sie nicht „totgemalt" werden. Zu viele Schichten übereinander, zuviel Pastellstaub auf dem Papier, und die Zeichnung verliert ihre Lebendigkeit, die Farben werden trübe und kraftlos.

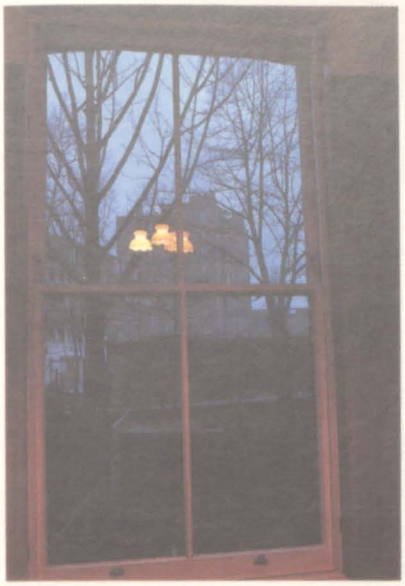
Viele Künstler gehen daher in ihrer Technik einen anderen Weg. Statt ihre Kreidestifte zart und schraffierend einzusetzen, malen sie mit kurzen, kräftigen Strichen, verwenden häufig die Spitze der Kreide und drücken ihre Stifte kräftig aufs Papier – so kräftig, daß die Spitze manchmal bröckelt und abbricht.

Zu den Künstlern, die mit dieser Technik beeindruckende rauhe Strukturen und pastos wirkende Oberflächen erzielen, gehört auch Sally Michel. Ihr Bild „Schale mit rosa Blüten" ist ein gutes Beispiel für die Ausdruckskraft in dicken Schichten aufgetragener Pastellkreiden. Besonders deutlich wird, wie effektvoll sich die expressiven, kräftigen Strukturen der Vase und der Blüten von den sanften Verlaufflächen des stimmungsvoll ausgeführten Hintergrundes abheben.

Abstufungen

Sally Michel zieht den optischen Mischungen die Arbeit mit einer umfangreichen Palette von Pastellkreiden vor; für jeden Farbton liegen mehrere Abstufungen bereit, die sie in ihren Kompositionen mit Überlegung einsetzt. Hat sie sich jedoch für eine Farbe entschieden, kann sie ihre Kreiden entschlossen und unmittelbar einsetzen, um die wirkungsvolle Textur zu erzielen, für die ihre zeitlos schönen Arbeiten bekannt sind.

„Schale mit rosa Blüten" von Sally Michel, Pastell auf farbigem Zeichenpapier, 30,5 cm x 35,5 cm. Die kräftigen Striche in deckender Farbe lassen den bildnerischen Brennpunkt – die zarten Blütenblätter – deutlich hervortreten.



Reflexionen warmen Lampenlichts in der fahlen Abenddämmerung machen den Reiz des Motivs aus.

Übung: Abendliches Fenster

Sally Michel wählte für ihr abendliches Stimmungsbild rauhes Ingrespapier als Untergrund. Die grobe Struktur des Papiers verleiht dem Pastellstrich eine reizvoll rauhe Textur. Der mittelblaue Farbton des Papiers ist eine gute Grundlage, um darauf helle und dunkle Bildteile aufzubauen.

1. Die Vorzeichnung

Eine lockere, skizzenhafte Vorzeichnung ist eine wichtige Grundlage für das spätere Bild. Sie hilft Ihnen zu entscheiden, wie Sie das Motiv formatgerecht arrangieren. Mit einem weichen Kohlestift zeichnet Sally Michel die wichtigsten Hilfslinien und Konturen.

2. Tonwerte grob erfassen

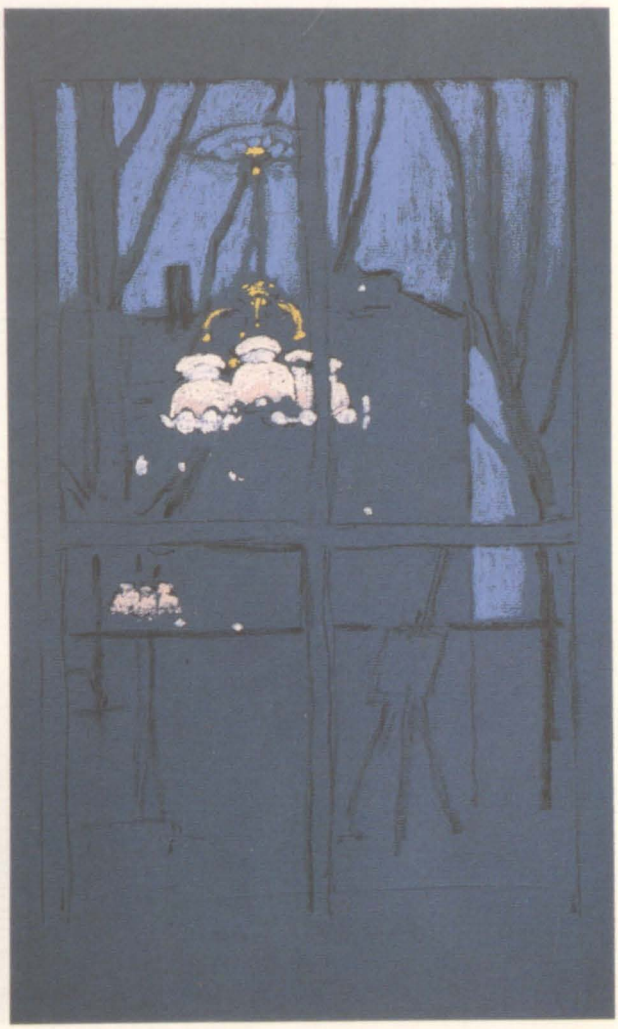
Zuerst trägt die Künstlerin die Farben der sich spiegelnden Lampen und des Abendhimmels auf. Wenn Sie dabei von oben nach unten arbeiten, ist die Gefahr geringer, die Pastellfarben zu verschmieren.

Um gesättigte Tonflächen zu schaffen, drücken Sie Ihre Stifte senkrecht und kräftig auf. Für die Lampen verwendet Sally Michel Lichter Ocker und Siena gebrannt in hellsten Abstufungen. Für die Lampenfassung aus Messing eignet sich am besten Lichter Ocker mittlerer Abstufung. Der Himmel wird mit hellem Kobaltblau ausgemalt. Hier und da sollte der Blauton des Untergrundes sichtbar bleiben.

Es ist wichtig, hier noch nicht zu sehr ins Detail zu gehen, sondern sich auf die graphischen Qualitäten des Motivs zu konzentrieren: Sally Michel arbeitet die Formen der wesentlichen Bildteile als gleichmäßige Farbflächen heraus.

1

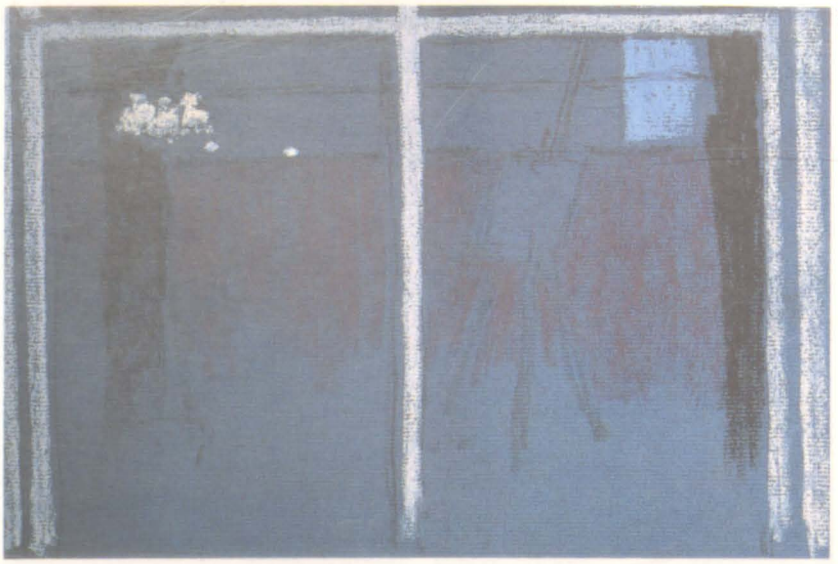
2



3. Tonflächen ausarbeiten

Die Künstlerin setzt mit großzügigen Schraffuren weitere Farbflächen ein: Die Mauer im Bildhintergrund wird in einem eher dunklen, braunvioletten Ton gehalten, die Bäume in dunklem Sepia. Mit senkrecht gehaltenen Stiften der Farbtöne Lichter Ocker und Siena gebrannt (hell), die sie kräftig aufdrückt, fügt die Künstlerin eine zweite Reflexion der Leuchte ein. Sie rührt von einem Spiegel her, der dem Fenster gegenüber im Zimmer stand.

Wenn Sie den Fensterrahmen mit Sorgfalt rechtwinklig in einem hellen Rot-Grau einzeichnen, verleihen Sie der Komposition Halt.

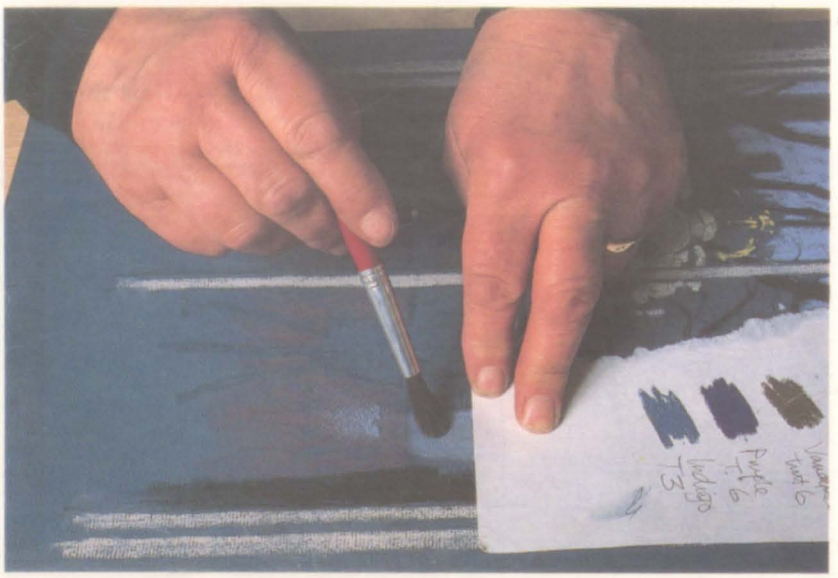


3

4. Überschüssige Farbe entfernen

Wenn Sie mit Ihrer Komposition nicht völlig zufrieden sind, können Sie noch einige Änderungen vornehmen. Sally Michel empfindet die in der Skizze vorgesehene Reflexion der Staffelei als störend: Sie kann einfach übermalt werden. Damit die Flächenaufteilung aber dennoch interessant bleibt, korrigiert die Künstlerin den unteren Abschluß des Himmels.

Mit einem ganz weichen Pinsel bürstet die Künstlerin vorsichtig die überschüssige Farbe aus dem Bild. Dabei hält sie ein Blatt Papier über Konturen, die erhalten bleiben sollen. Der Pinsel läßt die Papieroberfläche unverletzt.

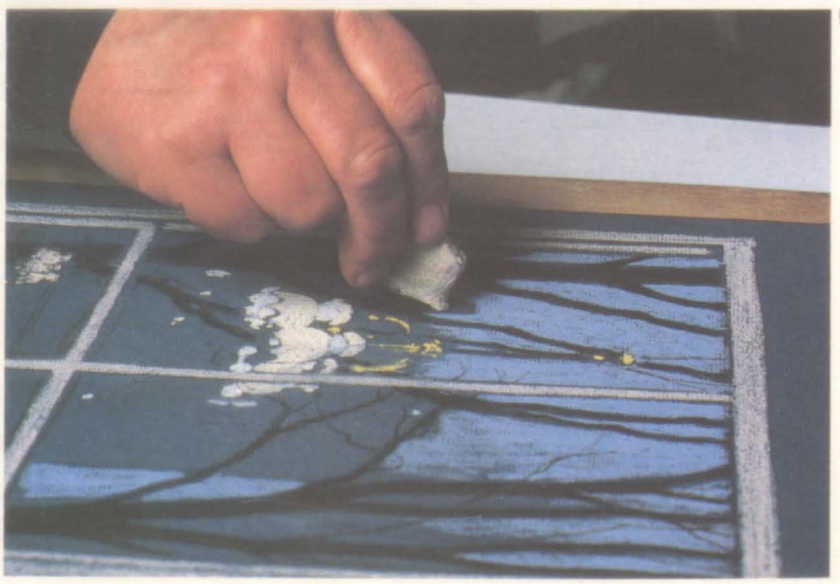


4

5. Korrekturen mit dem Knetgummi

Störende Kohlestriche der Vorzeichnung können nun mit dem Knetgummi entfernt werden. Wenn über der Kohleskizze bereits Farbe liegt, muß man besonders vorsichtig vorgehen, um nicht den Farbauftrag oder gar die Papieroberfläche zu beschädigen.

Bürsten Sie daher zunächst den losen Kreidestaub mit einem weichen Pinsel fort, um beim Radieren die Gefahr des Schmierens gering zu halten, und heben Sie erst dann mit dem Knetgummi, stets der Papiertextur folgend, überschüssige Farbe und die Kohlestriche ab.



5

6

6. Fixieren

Das fertige Pastell können Sie mit einer feinen Fixativschicht versehen, damit es nicht verwischt. Bevor Sie das Fixativ aufsprühen, wird der lose Kreidestaub vorsichtig vom Papier geklopft.

Jedes Fixativ verändert bis zu einem gewissen Maß die Farbwirkung der verwendeten Pastellkreiden. Doch ist die Verwendung eines Fixiermittels besser, als ein verschmiertes und verdorbenes Bild zu riskieren. Wenn Sie sich der Wirkung des benutzten Fixativs nicht sicher sind, sollten Sie vorher einen Test auf einem Stück Schmierpapier machen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Blaues Ingrespapier
- ein Stück Zeichenkohle
- Lichter Ocker, Siena gebrannt, Kobaltblau, Rot-Grau, Braun-Violett, Sepia, Weiß
- einen weichen Pinsel, Knetgummi, Fixativ.

„Dörfliche Szene" von David Millard. Geschickt setzt der Künstler seine rasche Skizzierweise dazu ein, Wesentliches mit Nachdruck zu Papier zu bringen. Die bizarre Form des Baumes links im Vordergrund bringt er mit einfachen, aber angemessenen Strichen gut zur Geltung.

Schnell ohne Hast

Skizzen gewinnen an Aussagekraft, je weniger Zeit man auf sie verwendet. Das hört sich paradox an. Wer jedoch beherzt und unverkrampft skizziert, ohne sich dabei hetzen zu lassen, wird mit ausdrucksvollen Skizzen belohnt.

Es ist sicher eine Kunst, Skizzen zu Papier zu bringen, die Frische und Lebendigkeit ausstrahlen, und es gehört schon eine gehörige Portion Mut dazu, sich ebenso vom Stift führen zu lassen wie den Stift zu führen. Bestimmt wird es Ihnen helfen, wenn Sie sich von vornherein vornehmen, nicht pingelig jedes Detail abzubilden. Das können Fotoapparate viel besser.

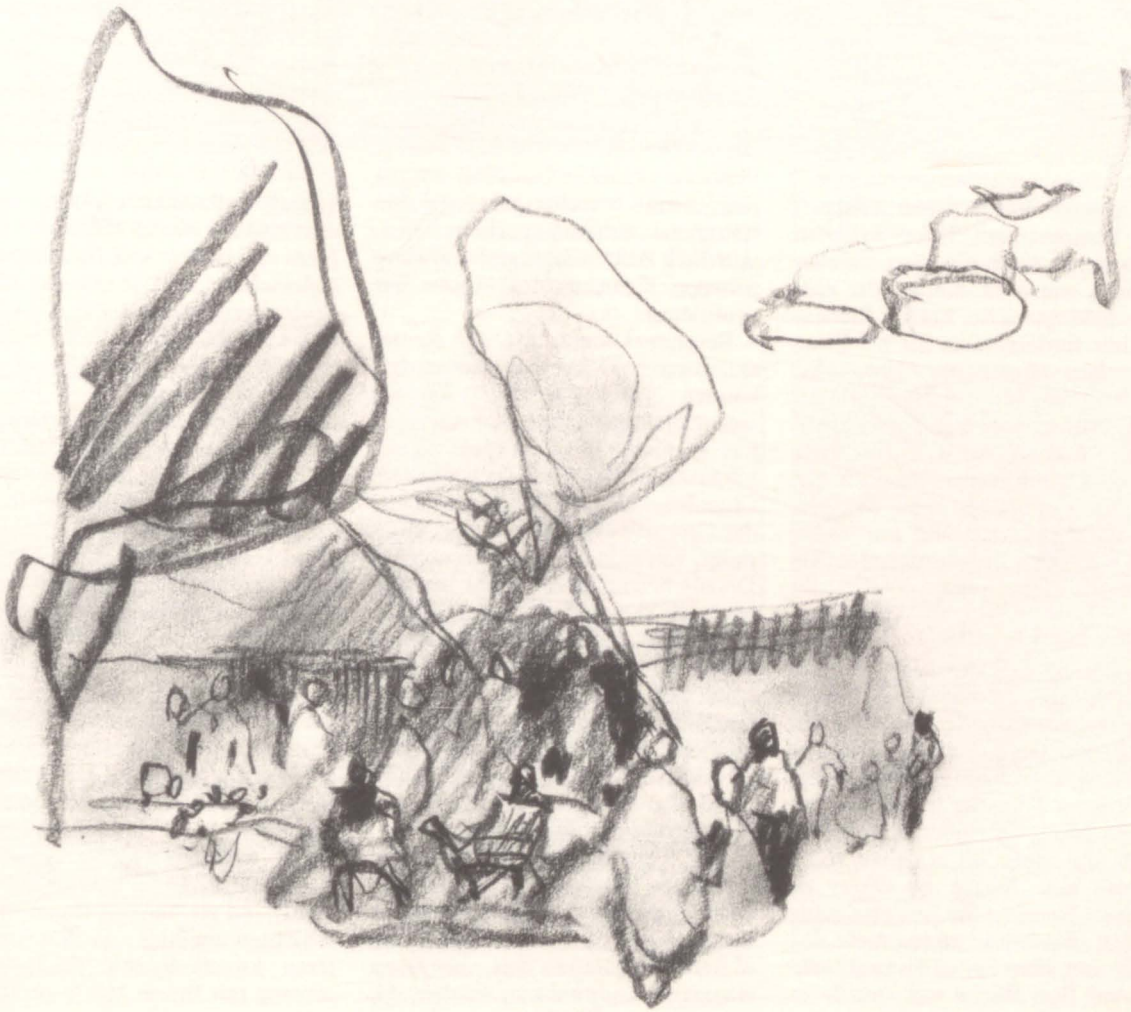
Eine weitere Erleichterung ist es, mit einem sehr weichen Bleistift oder mit weicher Pastellkreide zu skizzieren: Beide gleiten leicht über das Papier und begünstigen einen flüssigen, lockeren Strich. Mit einem solchen Zeichengerät und dem festen Vorsatz, genau auf das Wesentliche zu achten, das Wirrwarr drumherum jedoch zu ignorieren, werden Sie sicher bald zum gewünschten Erfolg kommen. Nehmen Sie sich allerdings trotz aller

Schnelligkeit Zeit, immer wieder auf das Motiv zu sehen, während Sie skizzieren. Ein Künstler zeichnet, was er sieht, und nicht, was er glaubt zu sehen.

David Millard skizzierte seine dörfliche Szene in ungefähr zehn Minuten. Er arbeitete mit einem 6B-Stift auf rauhem Papier. Mit rasch vorangehenden, nicht hektischen Strichen fing er das Wesentliche der Szene ein: die Formen, die Licht und Schatten auf und zwischen den verschachtelten Häusern bilden, und die anmutigen Gestalten auf der Straße, die er vage andeutet.

Wenn Sie sich entschließen, schnell zu skizzieren, sind Sie auf

Die beiden schnellen Studien von David Millard zeigen, wie man das weiche Medium Kohle wirkungsvoll einsetzen kann.



dem besten Wege, Ausdruckskraft und Temperament Ihrer Arbeiten zu steigern. Auch ein ganz weiches Medium wie etwa Kohle, die eine abwechslungsreiche, kräftig fließende Linie fördert, kann Sie bei Ihren Versuchen unterstützen. Halten Sie die Zeichenkohle ständig in Bewegung, fast ohne sie vom Papier abzusetzen. Anfangs wird Ihnen diese Skizziertechnik vielleicht noch ungewohnt vorkommen, aber Sie werden sich bestimmt bald mit dieser wirkungsvollen und anregenden Arbeitsweise anfreunden.

Muße für Details

Eine flüssige Skizzierweise hat nicht nur ihre eigene Ästhetik, sie bringt auch weitere Vorteile mit sich. Die durch schnelles Arbeiten gewonnene Zeit läßt sich vielfach gut nutzen. Nicht jeder Künstler besitzt die Gabe, ein Motiv in einem Moment zu sehen und schon im nächsten völlig spontan eine Skizze zu Papier zu bringen. Nehmen Sie sich also ruhig die Zeit, Eindrücke zu sammeln, Ihr Motiv von allen Seiten zu begutachten und Ihre Blicke auf Details zu richten. Sie könnten dabei viele erstaunliche Entdeckungen machen, und Ihre Zeichnung kann von einer genauen Kenntnis des Motivs nur profitieren.

Besonders wenn Sie auf Reisen skizzieren und Sie sich etwa zu Gebäuden Notizen machen, die Sie später nicht mehr so leicht überprüfen können, lohnt es sich, genau hinzusehen. Oft wird der besondere Charakter einer Gebäudeform, die das Gesicht einer ganzen Landschaft prägt, von kleinen architektonischen Details bestimmt. Fertigen Sie darum auch Skizzen von Kleinigkeiten, die Ihnen unbedeutsam erscheinen, wenn Sie Ihnen nur neu vorkommen. Bei der Arbeit zu Hause am Gemälde werden Sie Ihre Aufzeichnungen über die interessante Struktur des Verputzes an einer Hauswand oder eine besondere Form von Fachwerk zu schätzen wissen.

Der Künstler David Millard fertigte seine Skizzen während des Besuchs in einem ländlichen Dorf an. Er fand so reichhaltiges visuelles Material vor, daß er sich, statt einen einzigen Standpunkt zu wählen, dafür entschied, vier verschiedene Ansichten von der Kirche und der Brücke auf einer Skizzenbuchseite darzustellen. Sie sind wiederum eine gute Ausgangsbasis für Detailstudien: Hat man erst die Gebäude in ihrer Beziehung zueinander erfaßt, wird es um so leichter, die Aspekte aufzufinden, die einem wichtig werden können.

Schnelle und spontane Skizzen wie diese sind ein ideales Hilfsmittel, um Ideen zu sammeln und Informationen aufzunehmen, die Sie später in Ihren Bildern auswerten können. Und Sie sind natürlich auch für sich betrachtet reizvoll!

Scheuen Sie sich auch nicht davor, die durch schnelles, zielgerichtetes Arbeiten gewonnene Zeit zu nutzen, um mit den Menschen ins Gespräch zu kommen, die „in Ihrem Motiv" leben. Oftmals können Sie Ihnen wichtige Details zeigen, an denen ein Fremder achtlos vorübergeht. Und sie können Ihnen oft Geschichten erzählen, die Sie zur weiteren künstlerischen Auseinandersetzung mit Ihrem Motiv anregen.

Farbige Malgründe

Wie es für manchen Schriftsteller nichts Schlimmeres gibt, als vor einem weißen Blatt zu sitzen, hat auch eine weiße Leinwand für viele Maler überhaupt nichts Inspirierendes. Eine farbige Untermalung schafft hier Abhilfe.

Versehen Sie einmal eine normal grundierte Leinwand mit einem dünnen Auftrag deckender oder lasierender Farbe. Der Malgrund bietet Ihnen dann zwei Vorteile: Zum einen wird die freie Untermalung Ihrem Bild kompositorische Geschlossenheit verleihen, weil sie durch die Übermalung hindurchscheint und sich mit ihr optisch mischt. Zum anderen lassen sich auf ihr Farbtöne und Mischungen besser einschätzen als auf einer schneeweißen Leinwand.

Eine weiße Leinwand verfälscht oft den Farbton einer Mischung. Die meisten Farben wirken auf ihrer Oberfläche dunkler, als sie später im fertigen Bild neben den anderen Farben erscheinen. Auf einer getönten Leinwand ist es viel einfacher, die relative Helligkeit oder Dunkelheit einer Farbe zu bestimmen: Der Tonwert einer jeden Farbfläche ist auf dem leeren, getönten Malgrund bereits derselbe wie im fertiggestellten Gemälde.

Auch das Mischen auf der Palette kann Ihnen durch einen farbigen Malgrund erleichtert weren. Auf einer Holzpalette wirken Ihre Mischungen wie auf einem Malgrund mittleren Tons.

Der richtige Ton

In den meisten Fällen ist es angebracht, einen mittleren Tonwert für die Untermalung zu wählen. Er sollte sich an den hellsten und den dunkelsten Tönen orientieren, die Sie in Ihrem Bild verwenden wollen. Bei einem Portrait etwa bietet sich die Tönung sonnengebräunter Haut an. Der Malgrund ist damit dunkler als die Glanzlichter, aber heller als die Schattenflächen.

Die besten Töne zum Grundieren sind neutrale Farben wie Umbra natur oder Grautöne aus Umbra gebrannt und Ultramarin. Grüne Erde, ein gedämpftes Grün, ist ebenfalls eine gern gewählte Farbe.

Eine wichtige Aufgabe des Untergrunds kann darin liegen, die farbi-

Tip

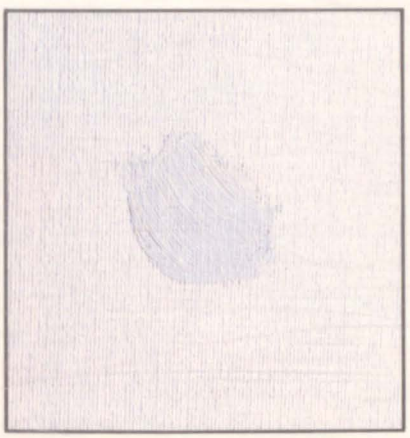
SCHNELLE UNTERMALUNG

Jede Untermalung muß vollständig trocknen, bevor sie übermalt werden kann. Die Farben der beiden Aufträge würden sich sonst vermischen und verschmieren. Sie sollten nie versuchen, den Trocknungsprozeß, etwa mit Hilfe eines Föns, zu beschleunigen. Die Farbe trocknet ungleichmäßig, bekommt Sprünge, und Ihre ganze Arbeit war umsonst. Eine Untermalung mit Ölfarben ist in 48 Stunden vollkommen trocken. Wenn Sie es eilig haben, sollten Sie Acrylfarben verwenden. Ein Acryluntergrund trocknet in wenigen Minuten und steht einem Öluntergrund optisch in nichts nach.

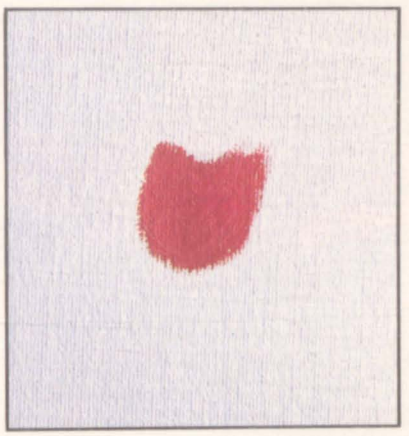
IMPRIMITUR

Imprimitur ist der klassische Begriff für einen transparenten, getönten Untergrund, der mit stark verdünnter Farbe aufgetragen wird. Seine Transparenz verleiht Farben Leuchtkraft, weil das Licht die lasierende Untermalung durchdringt und von der weißen Leinwandgrundierung reflektiert wird.

HINTERGRÜNDIGE WIRKUNGEN



Unsere Beispiele machen den Unterschied zwischen einer weißen und einer getönten Leinwand deutlich. Wenn Sie beispielsweise mit Grau abgetöntes Weiß auf eine weiße Leinwand malen, erscheint es wie ein sehr blasses Grau.



Tupfen Sie dagegen Kadmiumrot auf ein Stück weiße Leinwand, wirkt es ziemlich dunkel. Ganz anders auf einem farbigen Malgrund. Wir haben grundierte Leinwand mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarin eingefärbt.

Gibt man darauf etwas von dem abgetönten Weiß und dem Kadmiumrot, kann man eine kleine Überraschung erleben: Auf dem farbigen Untergrund erscheint nun das Kadmiumrot heller, und das Weiß beginnt regelrecht zu leuchten.

Mit frdl. Gen. National Museum of America Art

„Catskill Creek" von Jasper Francis Cropsey, Öl auf Leinwand, 47 cm x 96 cm. Im Detail wird deutlich, wie die lockere Pinselführung den warmen rotbraunen Untergrund stellenweise durchschimmern läßt. So gewinnt das rötliche Dämmerlicht seine Stärke.

ge Grundstimmung eines Gemäldes aufzugreifen oder zu verstärken; so hat ein warmer Ton aus Umbra gebrannt unter einer Landschaft einen komplementären, aufhellenden Effekt auf alle Grüntöne.

In den meisten Fällen empfiehlt es sich, den Grundton transparent zu halten. Er kann so mehr Licht reflektieren und die Leuchtkraft der darüberliegenden Farben unterstützen. Für den transparentfarbigen Grund wird eine mit Terpentin stark verdünnte Farbe verwendet. Damit die Farbe aber nicht zu schnell verläuft, gibt man Leinöl hinzu. Die besten Resultate liefert ein Teil Öl auf zwei Teile Terpentin.

Zum Auftragen der Untermalung ist der größte Borstenpinsel gerade recht. Mit langen, senkrechten Strichen wird die Farbe aufgebracht. Stören Sie sich nicht an einem streifigen Auftrag. Es schadet nichts, wenn sich ungleiche Töne und Unebenheiten ergeben, denn sie brechen das reflektierte Licht und geben dem fertigen Bild eine lebendige Wirkung. Gut läßt sich dünne Farbe auch mit einem sauberen Lappen einreiben.

Subtile Untertönung

Für einen deckenden Grund eignen sich am besten subtile Braun-, Grau- und Ockertöne. Ein leuchtender Untergrund kann ein Gemälde auch sehr spannend machen.

Hellen Sie die Farbe für Ihre deckende Untermalung zunächst mit etwas Weiß auf, und fügen Sie dann die übliche Menge Malmittel hinzu. Mit einem breiten Borstenpinsel wird die Mischung vermalt. Weil kein Licht durch die deckende Untermalung reflektieren kann, sollten Sie sie gleichmäßig auftragen.

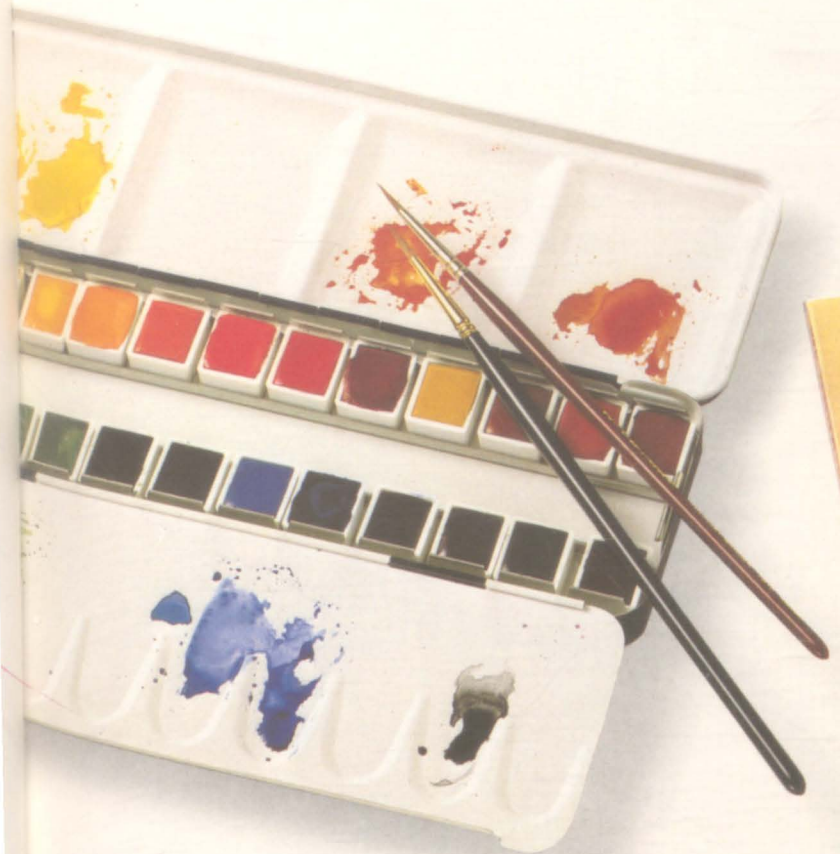
Eine optimale Wechselwirkung zwischen Untergrund und Übermalung läßt sich erzielen, wenn Sie im Bild mit dünner Farbe arbeiten. Bei dicker Farbe arbeiten Sie mit lockeren Pinselstrichen, unter denen der durchschimmernde Malgrund seine Wirkung entfalten kann.

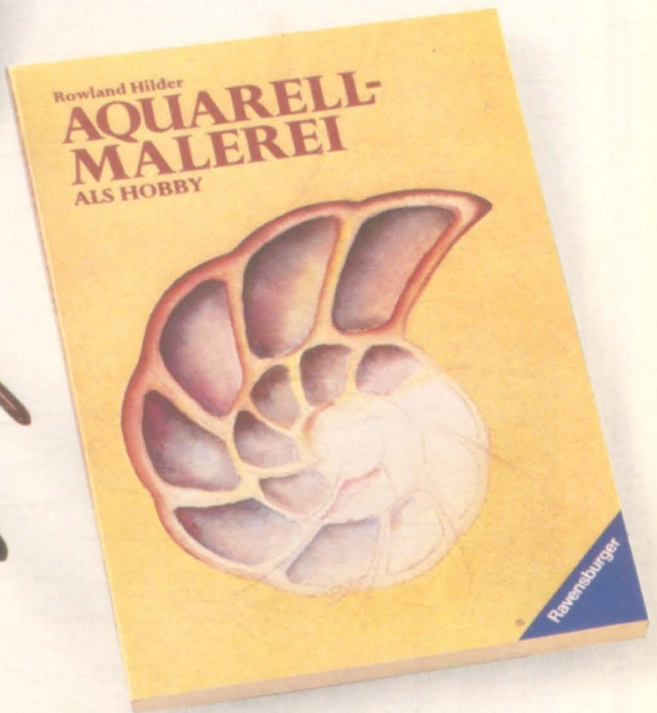
Wird ein transparenter Untergrund mit einem großen Borstenpinsel aufgetragen, weist er eine streifige Textur auf, die für ein Gemälde durchaus von großem Reiz sein kann. Der Künstler malte sein Bild mit dünnflüssiger Farbe, um den farbigen Untergrund stellenweise durchscheinen zu lassen.

„Die Mutter des Künstlers" von David A. Leffel, Öl, 64 cm x 51 cm.

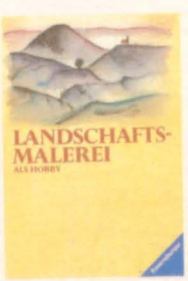
Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Haben Sie ruhig Mut. Greifen Sie zu Pinsel und Farbe.
Mit den Ravensburger® TaschenBüchern ist es keine Kunst, ein Könner zu werden.

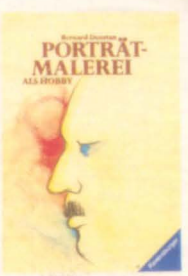




Gunter Steinbach/Fritz Wendler
Tiere zeichnen
Nicht theoretisches Wissen, sondern intensives Sehen und das Bewußtmachen des zeichnerischen Vorgangs ermöglichen jedem Interessierten die Kunst des Tierezeichnens.
ISBN 3-473-43227-X
DM 12,80



Joanna Carrington
Landschaftsmalerei als Hobby
Ein Grundkurs für Landschaftsmalerei in Öl – im Studio und im Freien, von der Ausrüstung über die Maltechnik bis zur Komposition.
ISBN 3-473-43243-1
DM 9,80



Bernard Dunstan
Porträtmalerei als Hobby
Fragen der Ausrüstung, zeichnerische, maltechnische Probleme – hier findet man eine umfassende Einführung in die Porträtmalerei.
ISBN 3-473-43234-2
DM 8,80

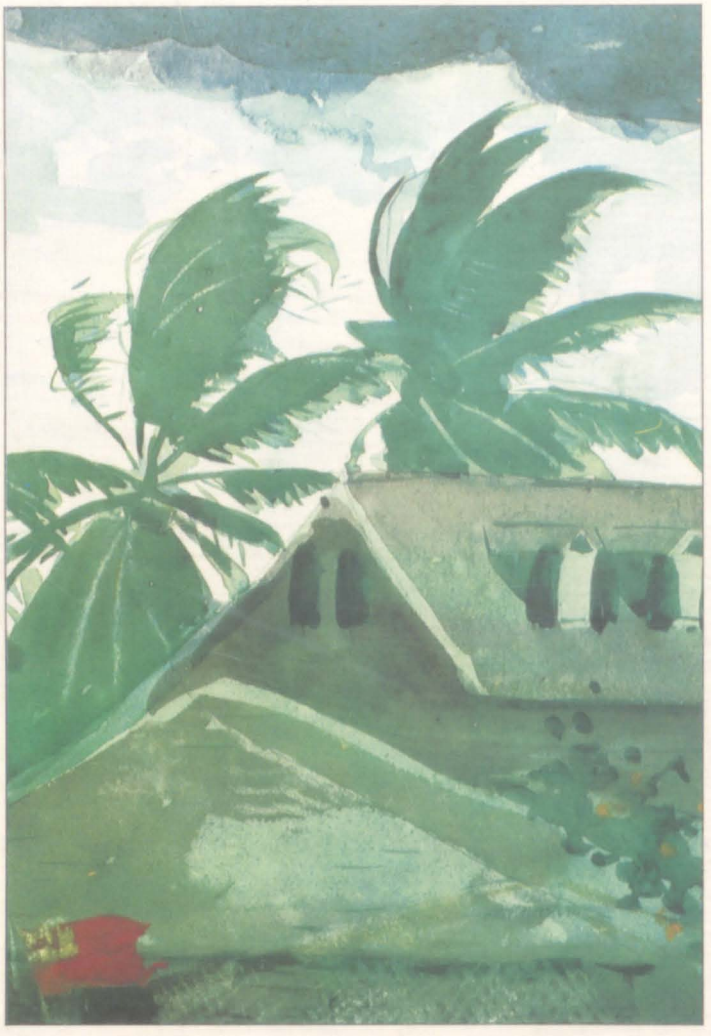
Rowland Hilder
Aquarellmalerei als Hobby
Dieses Buch bringt alles über Technik, Papier und Palette und wichtige Hinweise über Perspektive und Komposition.
88 Seiten
ISBN 3-473-43242-3
DM 8,80

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 19



Die Stimmung eines Portraits wird maßgeblich vom Licht bestimmt. Durch die Beleuchtung Ihres Modells können Sie Ihre künstlerische Aussage verstärken. Freunde der **ÖLMALEREI** erhalten wichtige Anregungen, wie sie einen geschickten Lichtaufbau für Ihre Portraitarbeiten nutzen können. Welche Kraft geometrische Kompositionen in der Malerei entfalten, zeigen wir Ihnen in **SEHEN UND VERSTEHEN**.

IM ATELIER schauen wir Maxine Masterfield über die Schulter, einer Künstlerin, die höchst ungewöhnliche Methoden einsetzt, um ihre abstrakten Gemälde zu schaffen. Für ihre manchmal mystisch anmutenden Bilder nutzt sie farbige Tusche, ein außergewöhnliches Medium.

KOHLE ist keineswegs nur zum Skizzieren gut. Schon unsere erste Übung von Ferdinand Petrie wird Sie von der Faszination dieses Mediums überzeugen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 19

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 19

KOHLE

Geschmeidig und vielseitig 505
Übung: Ein imposanter Baum 507

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

Mut zum Experiment 510

AQUARELL

Plastische Formen 514
Übung: Obstschale 516

SKIZZEN UND STUDIEN

Malen mit dem Bleistift 520

ÖLMALEREI

Es werde Licht 522
Seitliches Licht 524

IM ATELIER

Maxine Masterfield 526

SEHEN UND VERSTEHEN

Geometrische Formen 530
Formen komponieren 532

MATERIALKUNDE

Zeichenkohle Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

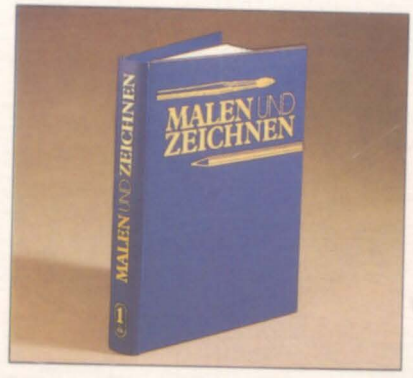
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 526–529 Maxine Masterfield; 510–513 Bernard Dunstan; 514, 515, 520, 521 David Millard; 522 Wendon Blake, Malerei von National Museum of American Art; 523, 524 Linda Cateura und David A. Leffel; 525 Jane Corsellis; 531, 531 Donelson F. Hoopes

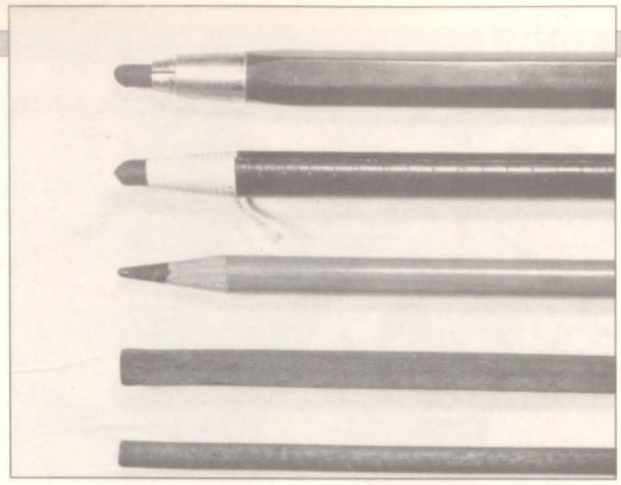
Bildmaterial auf den Seiten 505–509, 516–519, 524 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Geschmeidig und vielseitig

Ungeachtet seiner geringen Reputation als unsauberes und ungenaues Ausdrucksmittel hat Zeichenkohle eine lange und eindrucksvolle Geschichte, die bis in die Anfänge der Kunst zurückreicht.



Von oben nach unten: gepreßtes Kohlestäbchen in einem Minenhalter, Kohlestift in Papierhülle, Standard-Kohlestift, Stäbchen aus Holzkohle.

Obwohl viele Menschen Zeichenkohle nur als Mittel zu vorbereitenden Skizzen für Ölbilder sehen, haben wir hier ein äußerst ausdrucksvolles Medium vor uns. Kohle vermittelt ein angenehm direktes Gefühl, wenn sie über das Papier gleitet. Mit nur wenig Variation im Druck läßt sich eine große Anzahl von Wirkungen erzielen, vom zarten, körnigen Grauton bis zum tiefen, eindringlichen Schwarz.

Kohle hat eine von anderen schwarzen Zeichenmitteln unerreichte Geschmeidigkeit. Darum können Sie sie mit Ihren Fingern oder mit einem Papierwischer verwischen und ineinanderblenden, und Sie können Spitzlichter mit einem Knetgummi oder, wie es Künstler früher taten, mit einem Stückchen frischen Brot herausnehmen.

Zwei Papierwischer („Tortillons") zum Verwischen von Tönen und ein kleines Leinenläppchen zum Auswischen von mißlungenen Flächen, die mit natürlicher Zeichenkohle aufgetragen wurden.
Knetgummis dienen zum Entfernen von Zeichenkohle. Formen Sie den Knetgummi zu einer Spitze, wenn Sie kleinere Stellen radieren wollen.

Zeichenkohle ist auch deswegen besonders vielseitig, weil sie in verschiedenen Formen und Härten angeboten wird. Kohlestäbchen, Kohlestaub und zu Minen gepreßte Kohle fordern zu unterschiedlichen Zeichentechniken und großem Abwechslungsreichtum in Ihren Bildern heraus.

Zeichenpapiere

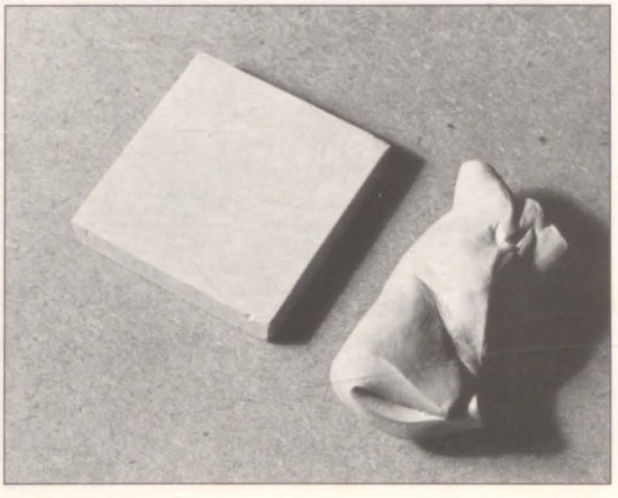
Eines der wohl bedeutsamsten Kennzeichen von Kohle ist es, daß sie das Korn des Zeichenpapiers besonders klar hervorhebt. Sie wirkt daher am besten auf stark strukturierten Oberflächen. Es gibt speziell für Kohlezeichnungen hergestelltes Papier, das sich auch für Kreide und Bleistift eignet. Es hat eine leicht gerippte Oberfläche, die robust genug ist, auch häufigem Ausradieren standzuhalten. Rauhes Papier hat zudem eine deutliche Kornstruktur und eine unregelmäßige Oberfläche, die Tonverwischungen lebendiger macht und kräftige Striche betont.

Tip

SAUBERE ARBEIT

Die weiche Struktur der Kohle macht sie anfällig für unbeabsichtigtes Verwischen. Einige Tips helfen Mißgeschicke zu vermeiden:

- ☐ Umwickeln Sie natürliche oder gepreßte Kohlestäbchen mit Papier, oder arbeiten Sie mit einem Spezialhalter, um keine schwarzen Finger zu bekommen. Wenn Sie das Gefühl von „nackter" Kohle vorziehen, wischen Sie sich regelmäßig die Fingerspitzen mit einm feuchten Tuch ab.
- ☐ Indem Sie zwischen Ihre Arbeitshand und die Zeichnung ein Stück Papier legen, vermeiden Sie unabsichtliches Verwischen.
- ☐ Sichern Sie Kohlezeichnungen mit einem Fixativüberzug.



FEINGEFÜHL ENTWICKELN

Um Gefühl für das Medium Kohle zu bekommen, sollten Sie zunächst mit natürlicher Kohle experimentieren. Halten Sie die Stäbchen ziemlich weit unten, so nah wie möglich am Papier, damit sie nicht so leicht zerbrechen oder abbröckeln.

Beginnen Sie Linien zu zeichnen, und verändern Sie den Druck dabei, um unterschiedliche Strichstärken zu erhalten. Leicht gleitet die Kohle über das Papier und hinterläßt ein tiefes Samtschwarz. Wollen Sie Halbtöne wiedergeben, halten Sie die Zeichenkohle flach.

DREI VERSCHIEDENE TECHNIKEN

Kohlezeichnungen lassen sich grob in drei Kategorien einteilen: Strichzeichnungen, Tonzeichnungen und Konturlinienzeichnungen.

Die Baumstudien von Ferdinand Petrie illustrieren den Unterschied zwischen einer Zeichnung, die vorwiegend aus Strichen besteht, und einer, die hauptsächlich auf verwischten Tönen basiert.

Die frei skizzierten Hunde von James Gurney sind ein gutes Beispiel dafür, wie man mit flüssigem Strich die Grundzüge sich schnell bewegender Motive einfängt.

Übung: Ein imposanter Baum

Ferdinand Petries Felsenlandschaft mit umgestürztem Baum ist ein gutes Motiv, um die Vielseitigkeit von Kohle auf die Probe zu stellen.

1. Die wichtigsten Umrisse

Zum Skizzieren der wesentlichen Formen ist die scharfe Spitze eines harten Kohlestiftes bestens geeignet. Drücken Sie nicht zu fest auf, lassen Sie die Spitze nur leicht über das Papier gleiten. Weil die Silhouette des Baumstammes im Zentrum der Komposition steht, können Sie die Nadelbäume im Hintergrund als unbestimmte gezackte Formen andeuten.

Wenn Sie sich die Felsen im Vordergrund als Blöcke denken, fällt es nicht schwer, die Schattenkanten ganz dünn zu markieren. Ihre genauen Konturen können Sie allmählich herausarbeiten. Beim Baum genügt es zunächst, die größten Risse im Stamm und einige kleine Äste und Zweige anzudeuten. Entlang seiner Unterkante beschreibt eine Zickzacklinie wucherndes Gras.

1

2. Ausführung der Tonflächen

Wenn alle Umrißlinien festliegen, können Sie beginnen, die Tonstruktur aufzubauen, die die gesamte Zeichnung zusammenhält. Für massivere Tonflächen empfiehlt es sich, die Seite des Stiftes zu benutzen.

Wenn Sie mit den dunkelsten Stellen im Bild beginnen, geben Ihnen die Tannengruppe und die wenigen tiefen Schatten am umgestürzten Baum eine gute tonale Orientierung. Benutzen Sie einen weichen Kohlestift für diese Flächen. Kurze unregelmäßige Striche helfen, die Tannen wiederzugeben, den Schattenflecken dagegen entsprechen eher Kritzelstriche.

Nehmen Sie nun einen mittelharten Kohlestift, denn die Töne der Tannenlinie in der Ferne sind sehr blaß. Mit der Längsseite des Stiftes gelingen leichte, schnell geführte, horizontale Striche am besten, die den Ton sicher treffen.

2

3. Das grüne Gras im Vordergrund

Wenn Sie sich nun dem Vordergrund zuwenden, können Sie das Gras zwischen den Felsen weiter ausarbeiten. Kritzelnde Auf- und Abwärtsstriche mit der Seite eines mittelharten Kohlestiftes stellen die Grasstruktur dar. Um Lichtsprengsel anzudeuten, lassen Sie dabei noch viel Papier durchscheinen. Wenn die Graskritzel die Unterkante des Baumstammes und den Ansatz der Felsen unten links im Bild überschneiden, werden Baum und Steine vom Gras eingebettet.

In diesem Stadium der Zeichnung sollten alle Partien ihre korrekten Tonwerte erhalten, damit Sie den Baum und die Felsen, die noch weiß bleiben, tonal gut anpassen können.

3

4. Der Baumstamm

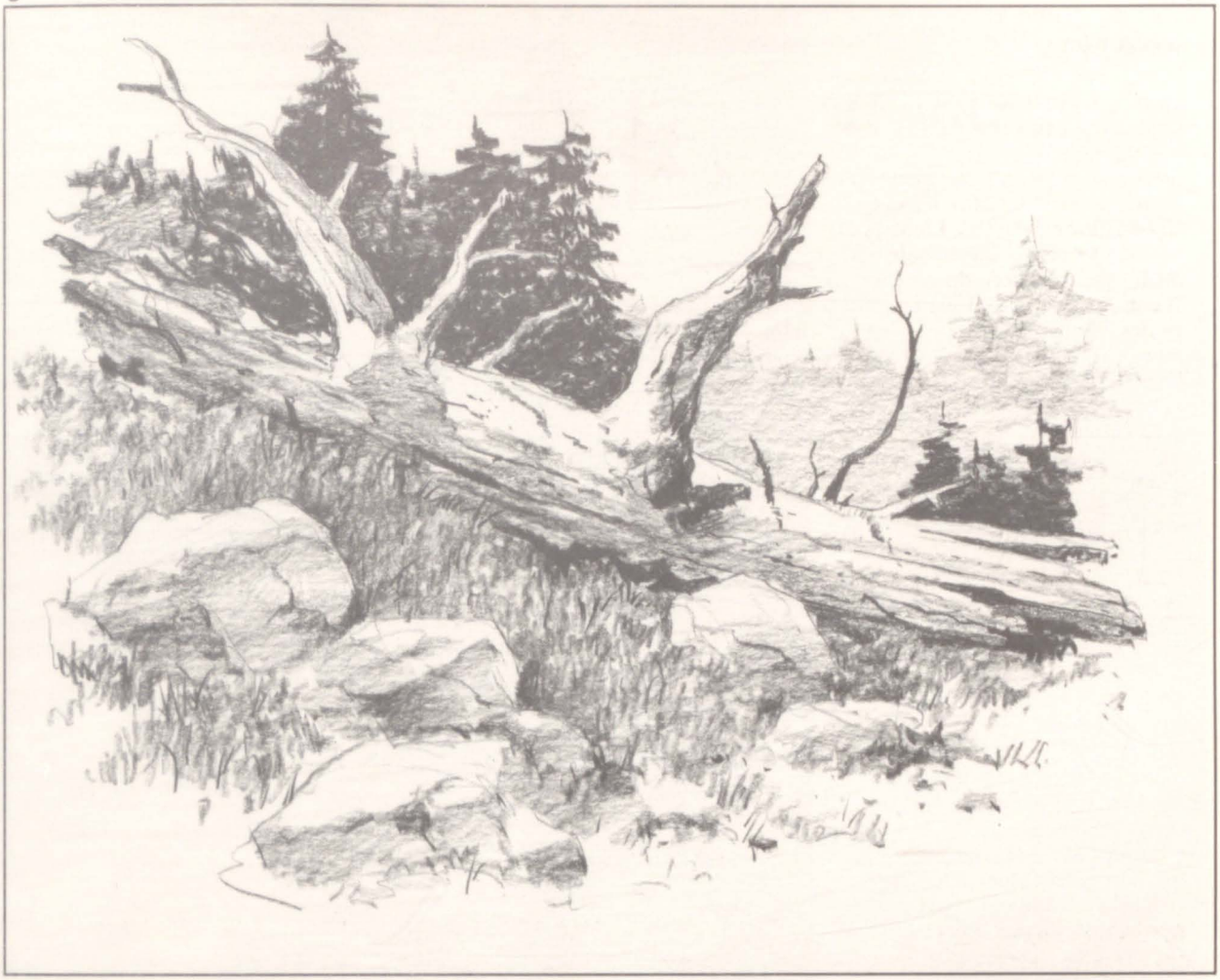
Wenn Sie sich den umgestürzten Baum als Säule mit gesplitterten Enden vorstellen, wird es leichter, das Muster aus Licht und Schatten richtig zu treffen.

Zeichnen Sie dazu zunächst mit langen Strichen und einem mittelharten, flach gehaltenen Kohlestift die dunkleren Flächen auf der Unterseite des Stammes. Die Baumrinde erhält dabei durch die Materialbeschaffenheit der Zeichenkohle fast von selbst ihre richtige Textur.

Etwas dunklere Striche bilden die Schatten auf dem Ast, der sich als Silhouette gegen den Himmel erhebt. Der Ast weiter oberhalb am Baum bekommt durch Schatten seine Basis. Werfen Sie nun einen kritischen Blick auf Ihre Zeichnung, und vergewissern Sie sich, ob der Baumstamm in etwa dieselben Tonabstufungen wie ein Zylinder zeigt.

4

5



5. Letzte Akzente setzen

Mit einem mittelharten Kohlestift verleihen Sie den Felsen Schatten. Die Kontur zwischen sonnenbeschienener Oberfläche und den Schattenseiten der Felsbrocken sollte deutlich ausfallen. Wenn Sie sich die Felsbrocken als eine Gruppe von Würfeln vorstellen, wird es einfacher, sie plastisch zu zeichnen. Um die Schatten anzudeuten, die von den Felsen geworfen werden, schwärzen Sie einige Bereiche im Gras. Sie können auch die Felsen selbst ein wenig überarbeiten, indem Sie die Schattenflächen nach oben hin leicht verdunkeln. Zur Andeutung von Lichtreflexen lassen Sie dabei einige Stellen an ihren unteren Ecken ausgespart.

Wenn Sie den Gesamteindruck der Zeichnung noch steigern möchten und die Felsbrocken mehr hervorheben wollen, können Sie den Gesamtton des Grases durch eine weitere Lage gekritzelter schwarzer Striche vertiefen.

Kräftige, unterbrochene Striche entlang der Rinde verdeutlichen die Verwittertheit des Baumstammes. Auch seine Schatten können Sie, wo es angebracht ist, vertiefen.

Ein paar einzelne Grashalme beleben wirkungsvoll den Vordergrund. Einige dünnere Zweige und verstärkte Umrißlinien der toten Äste heben sich gut vor den helleren Tannen im Hintergrund als dunkle Silhouetten ab.

Obwohl das Bild nur mit drei Kohlestiften – hart, mittel und weich – und auf einfachem Zeichenpapier ausgeführt wurde, enthält es eine reiche Palette von Grautönen und eine Vielfalt an Texturen: ein Beispiel dafür, was man mit Zeichenkohle allein durch Strichvariationen erreichen kann.

Tip

STRICHE ODER VERWISCHEN

Zeichenkohle läßt sich so leicht verwischen, daß man versucht ist, alle Töne weich ineinander übergehen zu lassen. Doch ist Verwischen nicht in jedem Fall die geeignete Technik. Oft entspricht eine Zeichnung mit variationsreichen, unverwischten Strichen einem Motiv viel besser. Strukturen wie Gras, Rinde, Felsen oder Nadelwerk profitieren besonders vom klaren Strich in einer Kohlezeichnung.

WAS SIE BRAUCHEN

- Harte, mittlere und weiche Zeichenkohlestifte
- halbrauhes Zeichenpapier.

Mut zum Experiment

Edgar Degas war ein experimentierfreudiger Künstler. Ihm verdankt die Malerei die Wiederentdeckung vergessener Techniken und zahlreiche neue Methoden.

Unter den großen Künstlern des 19. Jahrhunderts war Edgar Degas wohl derjenige, der sich am meisten mit den Techniken und dem Handwerk des Malens befaßte. Er entdeckte viele alte Methoden neu, die lange vergessen waren. Mit den französischen Impressionisten verbindet man fast ausschließlich die Ölmalerei. Degas' Zeitgenossen – Monet, Renoir und Pissaro etwa – verließen sich hauptsächlich auf den vollen Ton der Ölfarbe, mit der sich besonders Farbempfindungen wiedergeben lassen.

Degas, der zwar mit ihren Zielen, aber nicht immer mit ihrem technischen Vorgehen sympathisierte, entwickelte eine Vorliebe für Medien, die stärker mit dem Zeichnen verbunden waren. Ab 1880 widmete er sich immer stärker der Pastellmalerei. Im Gegensatz zu seinen impressionistischen Kollegen war Degas nicht so sehr von dem romantischen Maler Delacroix beeinflußt, sondern mehr von dem klassisch orientierten Ingres.

Ingres hatte nur mit Ölfarbe gearbeitet, aber auf solch eigenwillige Art, daß er völlig glatte, wie glasierte Oberflächen von solcher Reinheit und Festigkeit schuf, wie sie kein anderer Maler erreicht hatte.

„Ballettszene/Scène de Ballet" (Detail), ca. 1907, Pastell. Degas' Zeichnung trägt schon die typischen Merkmale seiner späten Ballettszenen – das eingekratzte, fixativgebundene Impasto der Pastellkreiden und die lebhaften Flächen- und Winkelbeziehungen, die durch die Armhaltungen abgebildet werden.

National Gallery of Art, Washington D.C., Sammlung Chester Dale

National Gallery, London

„Strandszene/Bains de Mer: Petite Fille Peignée par sa Femme" von Edgar Degas, 1876–77, Öl (peinture à l'essence) auf Papier auf Leinwand, 82,6 cm x 47 cm). Das Gemälde besteht aus drei separaten Blättern Papier, die auf eine Leinwand geleimt wurden. Die Verbindungsstellen sind auf dem Original deutlich zu erkennen; selbst in der Reproduktion kann man die dünnere, streifigere Farbe auf der linken Seite sehen.

Ihm kam es auf Linien, auf Vollendung in Form und Rhythmus an: Ziele, für die er die Tiefenwirkung seiner Gemälde opferte, indem er seine Farben ganz glatt vermalte.

Auch wenn Degas von Ingres begeistert war – die Farboberfläche in seinen frühen Portraits sind offener und weniger glasurartig als die seines Vorbilds. Wahrscheinlich baute er sie aus mehreren Schichten sehr dünner Farbe auf, die er dann abkratzte, anstatt die „fette" Farbe zu benutzen.

Er verdünnte die Ölfarbe nicht mit einem Ölmalmittel, sondern mit Terpentin oder sogar Petroleum, und erzeugte so eine matte Oberfläche. Eine für Degas' Ölgemälde typische Technik besteht darin, die Farbe aus der Tube zuerst auf ein Löschpapier zu drücken, damit dieses soviel Leinöl wie möglich aufsaugt, bevor die Ölfarbe mit Terpentin verdünnt wird. Diese Technik nennt man auch „peinture à l'essence". Sie wurde von Degas sehr geschätzt. Die „magere" Qualität, die sie erzeugt, unterstützt die Präzision und Leichtigkeit des Striches.

Feinheit der Struktur

Degas nutzte auch gern die Technik des Farbeabkratzens: Frische Farbe, die mit einem in sehr flachem Winkel über die Leinwand gezogenen Palettmesser abgekratzt wird. Dadurch entstehen weiche Ränder, und impasto aufgetragene Farben werden flacher, ohne daß ihre Textur ganz verschwindet, weil noch etwas davon in den Körnungen der Leinwand stehenbleibt. Eine andere, etwas verschleiert wirkende Qualität erzielte Degas, indem er die Farbe vor dem Kratzen etwas antrocknen ließ.

Zeichnung und Komposition

In seinen frühen Ölgemälden benutzte Degas eine traditionelle Methode der Komposition: Er setzte seine Bilder aus verschiedenen Zeichnungen zusammen. Allerdings besaß er eine ausgeprägte Neigung, die Zeichnung, gleich zu welcher Zeit und in welchem Stadium, zu verändern und zu korrigieren. Für diese „Erweiterungen" und „Verstärkungen" benutzte er gerne einen Haarpinsel. Die neuen Konturen setzte Degas sehr direkt ein, oft in einer dunkleren Farbe.

Degas zeichnete meisterhaft mit dem Pinsel und fertigte auch Pinselzeichnungen nur um ihrer selbst willen an. Mit verdünnter Ölfarbe schuf er sie auf grundiertem Papier und Pappe.

Degas war einer der ersten großen Künstler, die systematisch verschiedene Medien in einer Arbeit kombinierten. Seine „Mischtechniken" nutzten fast immer das zarte Pastell, zu dem meistens die wasserlöslichen Medien Gouache oder Tempera hinzu kamen – aber auch „peinture à l'essence".

Reines Pastell

Reines Pastell blieb jedoch eines seiner Lieblingsmedien. Obwohl die frühen Arbeiten zunächst nur aus Köpfen und Studien für seine Gemälde bestanden, erreichten spätere Pastelle eine Größe von mehr als einem Meter. Degas baute das Pastell Schicht für Schicht auf und verwendete ein Fixativ nach eigener Formel. Die vielfältigen Farboberflächen ließ er stellenweise aufbrechen und rauhe Schraffuren bilden, die

„Frau bei ihrer Toilette/Femme à sa Toilette", von Edgar Degas, Pastell auf Papier, 110 cm x 101 cm. Ein spätes Pastell, das eine große Variationsbreite an Darstellungstechniken aufweist: Von geriebenen und verwischten Flächen bis zum kräftigeren, schraffierten Impasto. Die Schattierungen reichen von blassen, fließenden Tönen bis zur glühenden, vibrierenden Farbe. Dieses große Pastell wurde als Kohlezeichnung auf einem lederfarbenen Papier begonnen. Die Kohle ist noch an einigen Stellen, etwa im Gesicht weich und verrieben oder klar und scharf in den Konturen, sichtbar.

Tate Gallery, London

seinen Bildern eine untergründige glühende Farbqualität verleihen.

Wer in seinen eigenen Bildern Experimente zu wagen bereit ist, dem bieten die Gemälde von Degas noch heute Anregungen über Anregungen. Auch wenn nicht jeder Versuch sofort zum durchschlagenden Erfolg führt – Sie lernen doch mit jedem Bild Ihre Farben und Medien immer besser zu handhaben. Wenn es Ihnen gefällt, verschiedene Medien miteinander zu kombinieren, um zu erfahren, wie sie im Zusammenspiel aufeinander reagieren, dann handeln Sie ganz im Geiste von Degas. Auch wenn Sie sich dafür begeistern lassen, Ihr Malwerkzeug nicht einfach so zu benutzen, wie Sie es im Laden erwerben können, sind Sie auf dem besten Wege, es Degas gleichzutun: Er feuchtete seine Pastellkreiden über kochendem Wasser mit Dampf an, oder er verrieb sie mit den Fingern. Immer stand er neuen Ideen aufgeschlossen gegenüber. Von der damals sich erst entwickelnden Fotografie ließ er sich ebenso begeistern wie von der Bildhauerei. Es gibt zahllose neue Dinge in unserer heutigen Welt, die Ihnen helfen, Ihrer Malerei neue Aspekte zu verleihen und sich befruchtend auf Ihre Arbeit auswirken zu können.

„Die Sängerin in Grün/La Chanteuse Verte", von Edgar Degas, 1884, Pastell auf Papier, 60 cm x 46 cm. Degas' scharfsinniges Erfassen von Charakteren zeigt sich in seiner Freude an der kecken Geste der Caféhaussängerin, die er mit absoluter zeichnerischer Sicherheit festgehalten hat. Pastellkreide eignet sich hervorragend für dieses meisterhafte Zeichentalent: Sie kann jederzeit weggewischt oder hinzugefügt werden.

Metropolitan Museum of Art, New York, a. d. Nachlaß v. Stephen C. Clark, 1960

Plastische Formen

Wenn Sie es verstehen, mit Farben zu modellieren, können Sie die Licht- und Schatteneffekte auf farbigen Objekten realistisch wiedergeben.

Licht beeinflußt die Wirkung und den Ton einer Farbe so sehr, daß es ihr erst Charakter verleiht. Beispielsweise nimmt die Farbe eines Gegenstandes an Stellen, die dem Licht zugewandt sind, einen wärmeren Farbton an, während sie in den Schattenbereichen kälter wird. Ein anderer Effekt wird deutlich, wenn Sie einen roten Apfel und eine Orange unter einer Lampe betrachten. Die schattige Seite des Apfels weist einen Stich ins Grünliche auf, während die der Orange einen bläulichen Schimmer zeigt: Die Schatten eines Gegenstandes enthalten stets auch Elemente seiner Komplementärfarbe.

Auch Glanzlichter sind nicht immer einfach nur weiß, sondern reflektieren oft die sie umgebenden Farben. Wenn Sonnenlicht bei strahlend blauem Himmel auf einen roten Apfel trifft, wird dessen hellste Stelle leicht bläulich getönt. Bei künstlichem Licht erscheint das Glanzlicht eher gelblich.

Will man die Abstufungen von Licht und Schatten auf gerundeten Formen darstellen, sind Aquarellfarben ein geradezu ideales Mittel. Anders als auf kantigen Formen bilden Schatten auf Kugeln keine hart konturierten Ränder, die die Abstufungen fein säuberlich voneinander trennen: Bei gerundeten Formen sind die Übergänge fließend. Im Verlauf ihrer Oberfläche entstehen die Schatten ganz allmählich.

Zarte Übergänge

Weil Aquarellfarben sich durch Transparenz und zarte Übergänge auszeichnen, kann man diese subtilen Feinheiten ganz hervorragend wiedergeben. Arbeiten Sie entweder wäßrig und lassen die Farben ineinander verlaufen, oder legen Sie nacheinander mehrere sich überschneidende Lasuraufträge an, um

Tip

FARBTON ODER TONWERT

Farbton und Tonwert einer Farbe sind nicht immer leicht auseinanderzuhalten. Es empfiehlt sich daher, die Hell-Dunkelverteilung, die Tonwerte also, zunächst in einer einfarbigen Skizze festzulegen. Dafür können Sie einen Bleistift, Kohle oder neutrale Aquarellpigmente wie Paynesgrau verwenden. Anschließend können Sie sich darauf konzentrieren, diese Partien in Bereiche mit warmen und kalten Farbtönen umzusetzen.

David Millard legte die runden Formen der Zwiebeln mit mehreren transparenten Farbaufträgen an. Die zarten Farbtöne erzielte er mit einem Tuch, das er, um Farbe fortzunehmen, vorsichtig über die hellen Partien führte.

Blaß leuchtende Weintrauben bilden einen reizvollen Kontrast zu den satten dunklen Tönen der Kirschen und Pflaumen. Winzige Stellen, an denen das weiße Papier durchscheint, deuten den Glanz auf den Früchten an.

den Schattenverlauf darzustellen.

Ein Arrangement aus Früchten und Gemüsesorten ist ein gutes Motiv, um daran das Modellieren gerundeter Formen aus warmen und kalten Farben zu üben:

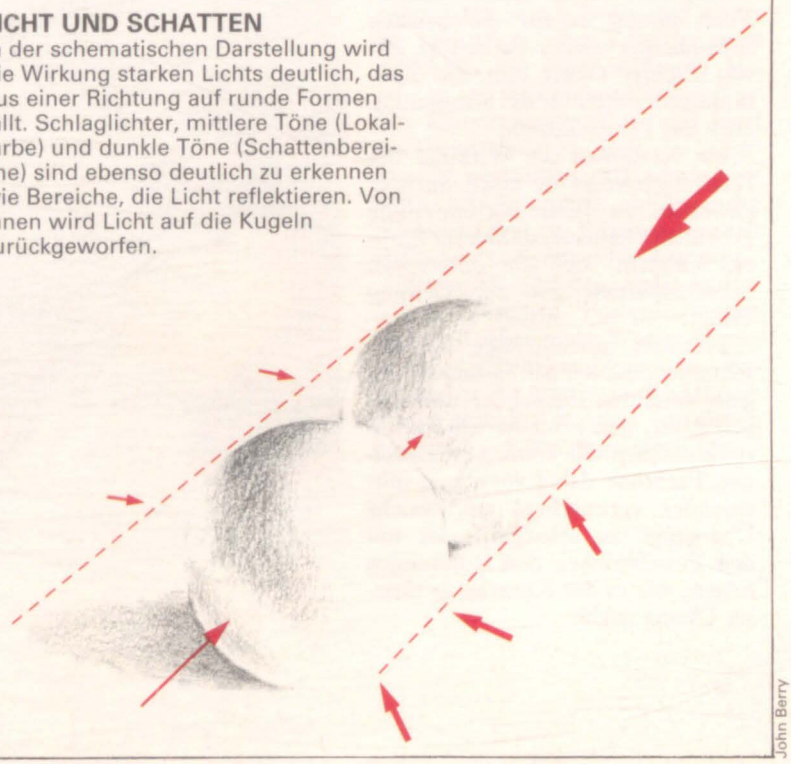
☐ Arrangieren Sie Ihr Stilleben einfach auf dem Küchentisch. Künstliche Beleuchtung hilft, die Schattenpartien und die Schlaglichter deutlich hervorzuheben.

☐ Beschränken Sie sich auf zwei bis drei Lokalfarben und einige zu ihnen komplementäre warme und kalte Farben.

☐ Um Rundungen zu modellieren, verwenden Sie warme Farben für Formen, die hervortreten oder im Licht liegen. Kalte Farben beherrschen die Schattenbereiche.

LICHT UND SCHATTEN

In der schematischen Darstellung wird die Wirkung starken Lichts deutlich, das aus einer Richtung auf runde Formen fällt. Schlaglichter, mittlere Töne (Lokalfarbe) und dunkle Töne (Schattenbereiche) sind ebenso deutlich zu erkennen wie Bereiche, die Licht reflektieren. Von ihnen wird Licht auf die Kugeln zurückgeworfen.



John Berry

Übung: Obstschale

Äpfel, Pflaumen und Pampelmusen in zwangloser Anordnung dienen Claude Croney als Motiv, um die Räumlichkeit gerundeter Formen durch geschickte Farbwahl deutlich zu machen.

1. Bildkomposition

Um die Formen der Früchte und der Schale festzulegen, beginnen Sie mit einer einfachen Bleistiftskizze. Arbeiten Sie nicht zu genau, sondern deuten Sie die Konturen lediglich an. Die Hilfslinien sollten Ihre Freiheit beim Malen nicht einengen.

Um einen neutralen, aber nicht zu leblosen Hintergrund zu erhalten, feuchten Sie zunächst die Bildpartie an, die die Wand darstellen soll, und tragen eine sehr leichte Mischung aus Cölinblau und Lichter Ocker auf. Lassen Sie an einigen Stellen mehr Blau, an anderen mehr Ocker durchscheinen. Ein Flachpinsel Nr. 6 ist für schwungvolle, lockere Pinselstriche geeignet.

1

2. Die Pampelmusen

Die Pampelmusen malt Claude Croney mit verdünntem Kadmiumgelb mittel. Mit einem hellen kleinen Tuch nimmt er für die hellsten Schlaglichter wieder Farbe fort. Etwas Lichter Ocker tönt das Kadmiumgelb mittel für die Schattenflächen der Pampelmusen.

Sie verstärken die Wirkung der Rundung, wenn Sie einen Spritzer Cölinblau zu Ihrer Farbmischung geben: Ein kälterer, dunklerer Farbton entsteht, der die dunkelsten Schattenpartien gut zur Geltung bringt.

Flüssige, geschmeidige Farbmischungen, die Sie naß-in-naß auftragen, verlaufen ineinander und sorgen dafür, daß keine harten Konturen entstehen. Sie können die einzelnen Farbtöne dabei vorsichtig miteinander vermischen, um weiche Übergänge zu schaffen, oder mit den Pinselstrichen den Rundungen folgen, wie es der Künstler in unserer Übung macht.

2

3

3. Pflaume und Orange

Für die Lokalfarbe der Orange in der Schale dient eine Mischung aus Kadmiumgelb mittel und Kadmiumorange. Ein wenig Kadmiumorange betont den Nabel der Orange. Etwas Cölinblau erzeugt naß-in-naß gemalt ihren Schatten. Wenn Sie ein kleines Schlaglicht andeuten möchten, können Sie ein wenig Farbe mit dem Tuch aufnehmen.

Mit kurzen, schwungvollen Strichen eines Rundpinsels Nr. 3 modelliert Claude Croney die Pflaume im Vordergrund. Ihren blauschwarzen Farbton erhalten Sie, wenn Sie Ultramarinblau und Krapplack dunkel mit einem Spritzer Lichter Ocker mischen. Nehmen Sie für die helle Seite der Frucht einfach mehr und für die dunkle Seite weniger Wasser, und sparen Sie eine winzige Stelle weißen Papiers für das helle Schlaglicht aus. Den zartblauen Reif auf der Pflaume stellen Sie dar, indem Sie um das Schlaglicht vorsichtig etwas Farbe mit dem Tuch aufnehmen.

4

4. Die Äpfel

Die Äpfel sind nicht so vollkommen gerundet wie die anderen Früchte. Ihre Spitzlichter sind wegen der glänzenden Schale heller und schärfer konturiert. Der Künstler malt die Äpfel mit einer wäßrigen Mischung aus Kadmiumrot hell und etwas Kadmiumgelb mittel und spart die Glanzlichter aus. Für die Schattenseite verwendet er Kadmiumrot hell und Krapplack dunkel, der dunkelste Teil des Schattens enthält außerdem noch etwas Hookersgrün.

Wenn Sie für den Apfel in der Schale dieselben Farbmischungen benutzen, aber mehr Wasser hinzugeben, erscheint er blasser und undeutlicher. Er wird so in den Hintergrund gerückt, und Sie verstärken den Eindruck von räumlicher Tiefe.

5. Bildführung

Die horizontal verlaufende Tischplatte soll der Komposition Halt geben. Malen Sie sie mit einem Flachpinsel Nr. 6 und einer wäßrigen Mischung aus Hookersgrün und Siena gebrannt. Sie wirkt lebhaft, wenn Sie die Pinselstriche unregelmäßig setzen und manche mehr Grün, manche mehr Braun enthalten.

Damit die Wand eine Textur wie rauher Putz erhält, gehen Sie mit schwungvoll geführten Pinselstrichen über die Bildpartie und verwenden Mischungen aus Cölinblau, Lichter Ocker und etwas Siena gebrannt. Dieser nur scheinbar planlose, wie zufällig wirkende Farbauftrag belebt mit seinen kräftigen Pinselstrichen den Hintergrund, ohne aufdringlich zu wirken. Sie sind das Bindeglied zwischen den Früchten links und der Schale rechts und führen den Betrachter durch das Bild.

5

6. Die Schatten

Den Farbton für die Schatten der Apfelstiele und der Früchte auf dem Tisch treffen Sie mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Hookersgrün. Für die Apfelstiele selbst geben Sie noch mehr dunkles Umbra gebrannt zu Ihrer Mischung.

Mit derselben Mischung können Sie auch der Wand und der Tischplatte noch stärkere Textur geben. Der Künstler nutzt hier eine Art Sprenkeltechnik. Er nimmt mit einem Pinsel flüssige Farbe auf und klopft dann mit diesem Pinsel so auf einen Pinselstil, daß die Farbe in kleinen Tröpfchen spritzt. Probieren Sie diese Technik am besten zunächst auf einem separaten Bogen Papier. Schlagen Sie den Pinsel nur ganz leicht auf, und halten Sie beide Pinsel in etwa 10 cm Abstand vom Papier. Sparsam eingesetzt kann diese Technik für wirkungsvolle Oberflächenstrukturen sorgen.

6

7

7. Letzte Feinheiten

Weil dem Künstler eine weitere dunkle Betonung zu fehlen schien, fügte er eine zweite Pflaume ins Bild. Um zu einer ausgewogenen Bildkomposition zu gelangen, kann man durchaus vom natürlichen Vorbild abweichen. Wenn ein Bild erst einmal an der Wand hängt, wird sich kaum jemand dafür interessieren, ob die Wirklichkeit getreu kopiert wurde, wohl aber, ob das Bild eine harmonische Wirkung auf den Betrachter ausübt.

Die letzten Feinheiten können Sie mit der Spitze eines Rundpinsels Nr. 3 und einer recht trockenen Mischung aus Hookersgrün und Krapplack dunkel einfügen. Einige gebrochene Linien auf der Tischplatte deuten Sprünge im Holz an. Wenn der Farbauftrag trocken ist, können Sie mit einer scharfen Rasierklinge Glanzlichter an den Rändern der Holzrisse auskratzen. Die Rauhheit der Holzoberfläche bringen Sie mit einigen Pinselstrichen in der Trockenpinseltechnik heraus.

Wenn Sie den Schatten an der Seite der Obstschale verstärken möchten, mischen Sie am besten etwas Cölinblau und Lichter Ocker. Den warmen Widerschein des Apfels auf der hellen Seite der Schale können Sie mit einer schwachen Mischung aus Kadmiumrot hell und Kadmiumgelb mittel andeuten.

Claude Croney setzte in seinem Bild sehr oft Pinselstriche ohne Übergang nebeneinander und schuf so interessante Oberflächenstrukturen. Diese Vorgehensweise ist ein persönliches Stilmerkmal des Künstlers. Vielleicht gefällt es Ihnen besser, die runden weichen Formen der Früchte in mehreren dünnen Farblasuren aufzutragen und die zarten Glanzlichter durch das vorsichtige Abtupfen mit einem Schwamm herauszuholen? Wenn Sie es versuchen, werden Sie das leicht herausfinden.

Ein Stilmittel

Der Künstler malte sein Bild in einem sehr einfachen und lebhaften Stil, der eher einen momentanen Eindruck als eine endgültige Bildaussage vermittelt. Diese beabsichtigte Lässigkeit und Spontanität wird durch die Bildkomposition noch unterstrichen: Die Pampelmuse links und die Obstschale rechts sind durch die Bildgrenzen „angeschnitten", während das Interesse am Hintergrund durch den lebhaften Gebrauch des Pinsels hervorgerufen wird. Ein solches Stilleben unterscheidet sich auf erfrischende Art von einem sonst üblichen Aufbau mit sorgfältig arrangiertem Obst und drapierten Tischtüchern.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier mittelrauh, 23 cm x 18 cm
- einen Flachpinsel Nr. 6 und einen Rundpinsel Nr. 3
- eine Palette von zehn Farben: Cölinblau, Ultramarinblau, Lichter Ocker, Kadmiumgelb mittel, Kadmiumorange, Kadmiumrot hell, Krapplack dunkel, Hookersgrün, Siena gebrannt und Umbra gebrannt.

Malen mit dem Bleistift

Mit einem Bleistift lassen sich ausdrucksvolle Skizzen schaffen, wenn Sie so flächig arbeiten, als würden Sie mit einem Pinsel malen.

Versuchen Sie sich beim Skizzieren einmal ganz auf die Muster aus Hell und Dunkel in Ihrem Motiv zu konzentrieren. Wenn Sie Ihren Bleistift wie einen Pinsel führen und das Motiv nicht in Linien, sondern in Flächen erfassen, können Sie hell aufklingende Akzente setzen und eindrucksvolle, schwarze Formen schaffen, die den Bildgegenstand auf ganz eigene Weise umschreiben.

Am besten probieren Sie diese Skizzentechnik zunächst an einem einfachen Motiv aus, etwa einer Figurengruppe, und machen sich dabei auf die Suche nach Kontrasten zwischen Licht und Schatten.

Gerade in einfachen Szenen können wirkungsvoll gesetzte Flächen aus Tonkontrasten gut zur Geltung gebracht werden.

Genau wie beim Malen kann die Tonwertabstufung auch bei Bleistiftsskizzen von großer Bedeutung sein. Kontrastieren Sie darum so oft wie möglich helle und dunkle Flächen miteinander. Zwischen diesen Polaritäten können Sie dann ganz nach Belieben verwischen und stricheln, um so eine fein differenzierte Tonwertskala aufzubauen, die den Möglichkeiten eines Malers in nichts nachsteht.

In seinen Landschaftsskizzen konstruiert David Millard einen raffinierten Blickfang aus ineinandergreifenden schwarzen und weißen Formen. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird in die Skizze hineingezogen, um dort immer wieder neuen Anreiz in den Gegensätzen von schwarzen und weißen Flächen zu finden. Wenn Sie die Skizze einmal auf den Kopf stellen, können Sie unabhängig vom Motiv erkennen, wie die Kontraste geometrisch geschickt gesetzt werden.

Wie David Millard sollten Sie bei dieser Technik versuchen, den Formen abwechslungsreiche Gestalt zu verleihen, um ihren Ausdruck noch zu verstärken.

Wenn Sie in Ihren Skizzen ein besonderes Schwergewicht auf Hell-Dunkelkontraste legen, leisten Sie wertvolle kompositorische Arbeit.

Es werde Licht

Die Stimmung eines Portraits wird maßgeblich vom Licht bestimmt. Schon bevor Sie den ersten Pinselstrich tun, gilt es daher, einiges zu bedenken.

Bei der Entscheidung für die Beleuchtung eines Portraits sollten Sie sich von der Wirkung leiten lassen, die Sie erzielen wollen. Leuchten Sie das Gesicht Ihres Modells gleichmäßig aus, erscheinen die Gesichtszüge weich, die Hauttöne einheitlich. Erst eine Beleuchtung mehr von der Seite bringt Schatten ins Spiel, die oft für interessante Kontraste sorgen.

Auch die Art der Lichtquelle beeinflußt den Charakter Ihres Gemäldes. Natürliches Licht wird von vielen Künstlern geschätzt, weil es die Farben nicht verfremdet. Sie richten ihr Atelier daher gerne in einem nach Norden gelegenen Raum ein, in dem sich das einfallende Licht über den Tageslauf möglichst wenig ändert. Künstliches Licht ist für die meisten Portraitmaler nur ein Notbehelf.

„Die Liebkosung" von Mary Cassatt, Öl auf Leinwand, 83 cm x 69 cm. Im Ausschnitt wird deutlich, wie die Künstlerin „flaches" Licht für weiche Gesichtszüge nutzt.

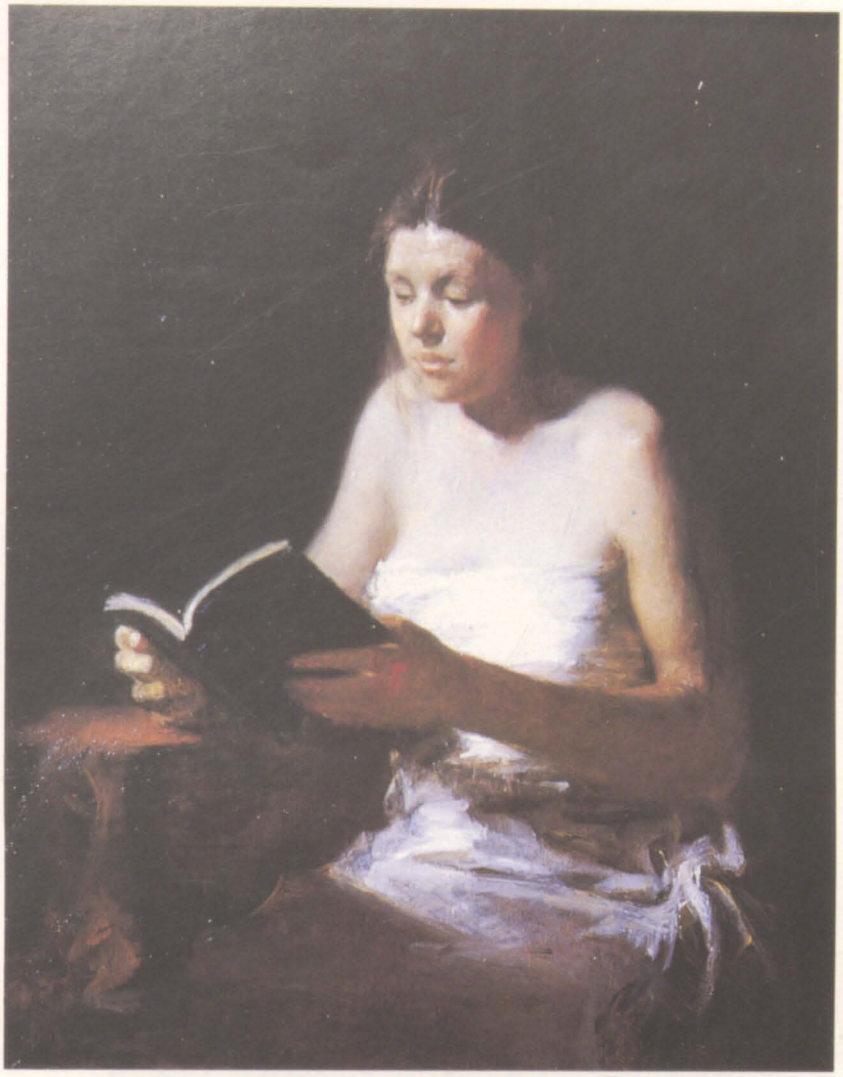
National Museum of American Art, Stiftung William T. Evans

Für eine schattenarme Beleuchtung sorgt „flaches" Licht. Das Modell nimmt einen Platz ein, von dem aus es bequem aus dem Fenster schauen kann. Das Tageslicht trifft sein Gesicht dann frontal, und es entstehen nur wenige dunklere Töne im Bereich der Augen, um Nase, Mund und Ohren. Diese leichten Veränderungen in der Tonqualität bringen Sie gut heraus, wenn Sie Ihre Schattenmischungen nur ganz leicht abkühlen und abdunkeln.

Rembrandtbeleuchtung

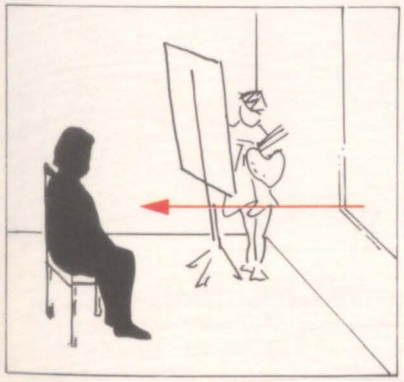
Eine besondere Form der Beleuchtung wurde nach dem großen Maler Rembrandt benannt, der sie so oft meisterhaft in seinen Gemälden einsetzte. Das Licht fällt von weit oben auf das Modell. Tiefe Schatten entstehen in der Augenpartie, der untere Teil des Gesichts ist oftmals fast in Dunkelheit gehüllt. Die Stimmung in derart ausgeleuchteten Portraits hat etwas Dramatisches.

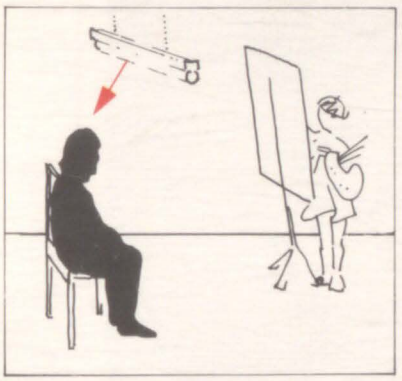
Wichtig bei dieser Lichtstimmung ist es, die Schatten sehr tief zu malen, damit die lichten Flächen um so leuchtender erscheinen. Glanzlichter auf der Stirn, der Nase und den Wangenknochen sind weitere Charakteristika dieser Technik.

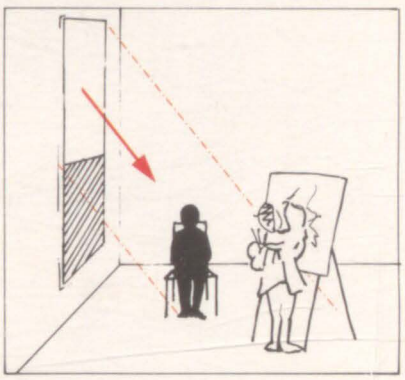


„Lesendes Mädchen" von David A. Leffel, Öl, 71 cm x 58 cm. Die Rembrandtbeleuchtung erzeugt dramatische, düstere Schatten, die die hellen Hauttöne betonen.

DREI ARTEN DER PORTRAITBELEUCHTUNG







Kathryn Alexis

Flache Beleuchtung
Plazieren Sie Ihr Modell so vor einem Fenster, daß sein Gesicht voll ausgeleuchtet ist. Über Ihre Schulter sollte Tageslicht auch auf die Leinwand fallen.

Künstliche Beleuchtung
Am geeignetsten für die Ausleuchtung eines Portraits mit künstlichem Licht sind blaue Glühbirnen mit Tageslichtcharakter – eine fürs Modell, eine für die Leinwand.

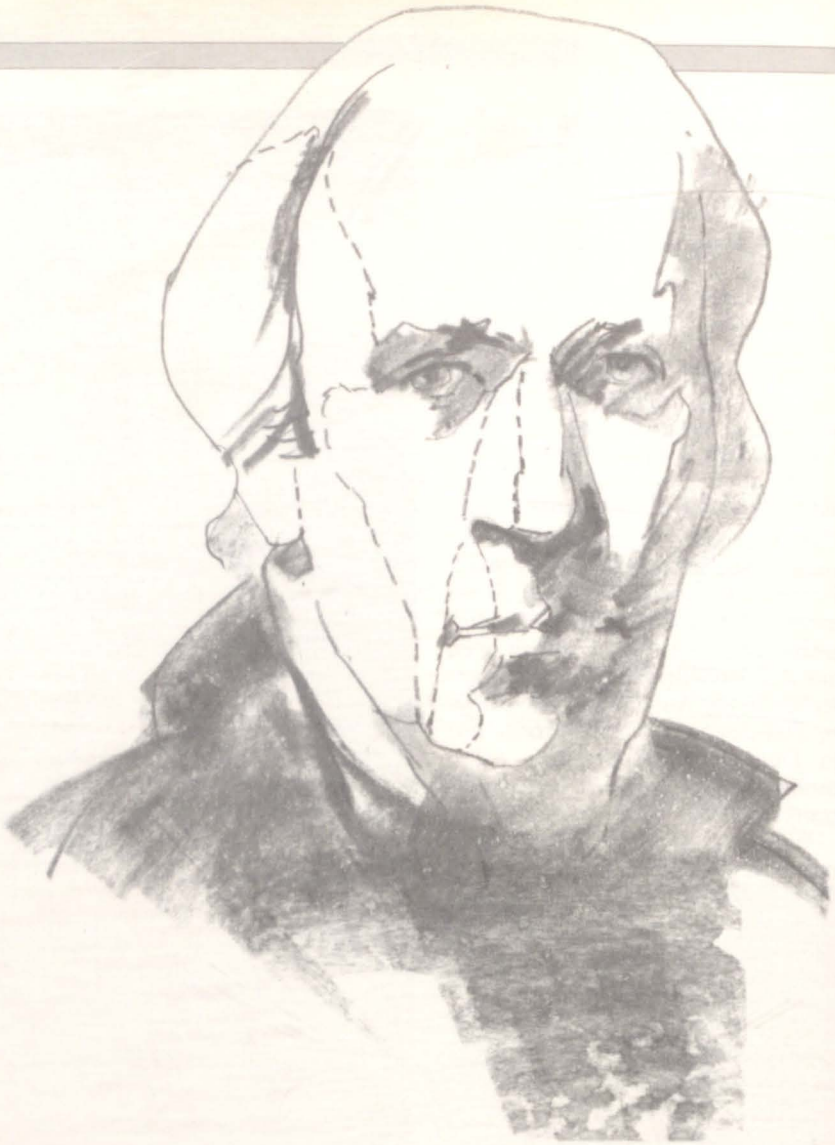
Rembrandtbeleuchtung
Verhängen Sie die untere Hälfte eines Fensters, damit das Licht schräg von oben einfällt. Plazieren Sie die Leinwand so, daß auch sie vom Tageslicht beleuchtet wird.

Seitliches Licht

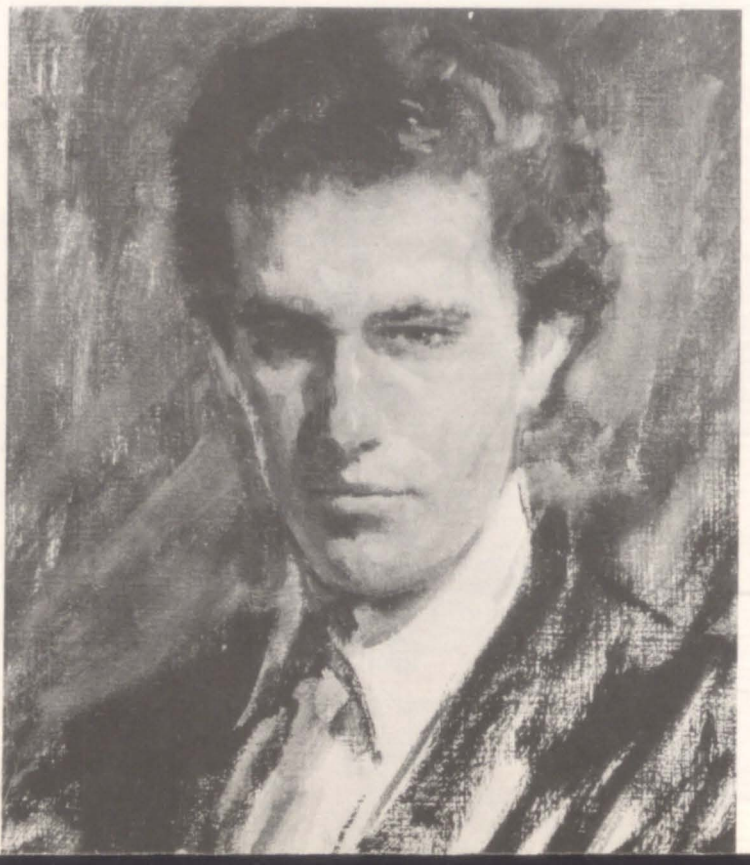
Nicht immer ist eine frontale Beleuchtung der Weisheit letzter Schluß. Bei der Dreiviertelbeleuchtung scheint das Licht schräg von vorn auf das Modell und beleuchtet sein Gesicht zu Dreivierteln. Deutlich abgegrenzte Schattenflächen entstehen auf einer Seite der Stirn, der Nase und auf der lichtabgewandten Wange. Sie betonen die Plastizität des Gesichts und verleihen ihm oft wegen ihres Einflusses auf die Mund- und Augenpartie eine gewisse Strenge.

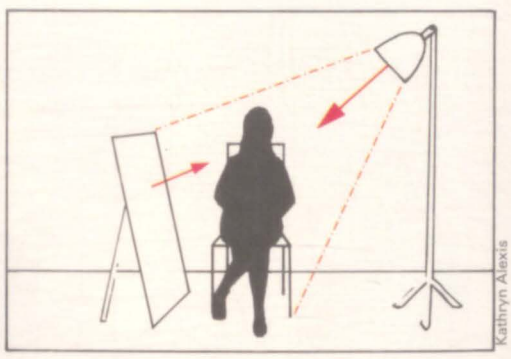
Mischen Sie Ihre Schattenfarben für ein solches Portrait deutlich kühler und tiefer als für die Lichtflächen, und verwenden Sie die dunkelsten Töne unterhalb der Nase und der Lippen und für die Augenhöhle auf der beschatteten Gesichtshälfte. Wenn Ihnen die Schatten auf Ihrem Modell zu tief und zu düster erscheinen, hilft ein Trick weiter: Hellen Sie die lichtabgewandte Seite auf, indem Sie mit einer großen, weißen Pappe Licht in die Schatten reflektieren.

Interessante Wirkungen lassen



Die Skizze verdeutlicht: Bei Dreiviertelbeleuchtung definieren Schatten wesentliche Bereiche des Gesichts. Das Ölportrait wird dadurch in seinem ernsten Charakter bestärkt.



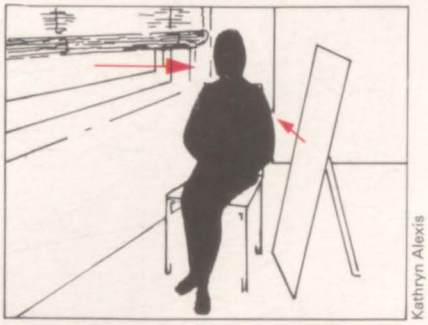


DREIVIERTELBELEUCHTUNG
Ein Scheinwerfer mit Tageslichtbirne beleuchtet das Modell schräg von vorne aus erhöhter Position. Damit die Schattenseite des Gesichts nicht völlig im Dunkel bleibt, stellen Sie eine weiße, reflektierende Fläche der Lichtquelle gegenüber. Positionieren Sie die Staffelei direkt vor Ihrem Modell. Eine weitere Lichtquelle mit Tageslichtqualität sollte nur auf die Leinwand gerichtet sein, damit die Dreiviertelbeleuchtung in der Wirkung nicht verflacht.

„Annabell Khanna, erste Version" von Jane Corsellis, Öl, 76 cm x 102 cm. Seitliche Beleuchtung sorgt für eine klare Unterteilung von Licht und Schatten. Um diesen Gegensatz abzumildern, wird Licht in die Schattenflächen reflektiert.

sich auch mit seitlich einfallendem Licht erzielen. Eine klare, senkrechte Grenzlinie teilt das Gesicht in eine helle und eine dunkle Hälfte. Nachdem Sie sich Gedanken darüber gemacht haben, welche Gesichtshälfte Ihres Modells Sie betonen wollen, lassen Sie es seitlich zum Fenster Platz nehmen.

Schatten geben Sie am treffendsten in kühlen, dunklen Hauttönen wieder. Die senkrechte Trennlinie im Gesicht betonen Sie wirkungsvoll durch Glanzlichter auf der Stirn, der Nase und dem Kinn. Auch bei dieser Beleuchtungsmethode können Sie die Dramatik der Schatteneffekte mildern, indem Sie eine weiße Fläche dazu nutzen, die beschatteten Gesichtspartien aufzuhellen. Die Tonwerte der Licht- und Schattenpartien nähern sich einander an, und Sie können auch auf der Schattenseite des Gesichts mehr Details darstellen, ohne die Beleuchtungssituation in Frage zu stellen. Sie vereinigen so den Vorteil einer ausgewogenen Beleuchtung mit der zarten Plastizität leichter Schatten.



Kathryn Alexis

SEITLICHE BELEUCHTUNG

Setzen Sie Ihr Modell seitlich neben eine niedrige Lichtquelle, etwa ein Fenster. Plazieren Sie die Staffelei direkt vor dem Modell, und beleuchten Sie sie, falls nötig, mit einer weiteren Lichtquelle. Ein Rollo vor dem Fenster kann dazu dienen, das einfallende Licht zu dosieren und dafür zu sorgen, daß es nicht zu schräg, sondern horizontal auf das Gesicht Ihres Modells fällt und es klar in zwei Hälften unterteilt.

Maxine Masterfield

Form und Farbe sind die Themen Maxine Masterfields, zu denen sie ihren persönlichen Ausdruck sucht.

Durch die Beschäftigung mit der Malerei hat sich die Künstlerin Maxine Masterfield weit von der gegenständlichen Malerei entfernt. Dabei hat sie sich Techniken angeeignet, die auf den ersten Blick skurill anmuten mögen. Tatsächlich können sie aber auch dem Freund gegenständlicher Malerei Anregungen sein, etwa bei der Texturgestaltung. Und sie können zu neuen Ideen bei der Bildkomposition ermutigen.

„Meine Arbeitsweise ist, glaube ich, genau das Richtige für Menschen, die das Malen oder Zeichnen wollen, was man nicht fotografieren kann", erklärt Maxine Masterfield. „Bei ‚Bilder der Erde' ging es mir

„Bilder der Erde", Tusche auf Papier, 81 cm x 81 cm. Stark texturierte Flächen wirken wie Klippen, die sich gegen einen düsteren, getuschten Himmel abheben.

M. Indl. Gen. Galerie C. G. Rein

M. frdl. Gen. Gallerie C. G. Rein

„Schlafende Blumen", Tusche auf Papier, 97 cm x 107 cm. Die Grundformen sind zwar organisch, aber die verschwommenen Farben wirken abstrakt. Sie erinnern an das Farbspiel auf Blütenblättern.

um die Vorstellung eines Ozeans, der unnachgiebig gegen eine Felsküste anrennt. Um eine starke, unregelmäßige Form zu bekommen, die sich klar gegen einen schweren Himmel abheben, verteilte ich Tuschfarbe großflächig in weiten Bildbereichen.

Um diese Farbflächen zu texturieren, zerknüllte ich Wachspapier, strich es wieder einigermaßen glatt und drückte es auf die nasse Tusche. Als das Bild trocken war, nahm ich das Wachspapier ab. Eine lebhafte Textur hatte sich unter dem zerknitterten Papier herausgebildet.

Mit weißer Tusche setzte ich die einzelnen Formen gegeneinander ab. So erhielt ich Gebilde von einer Mächtigkeit wie Klippen und feinere Strukturen wie Gischt.

Es ging mir nicht darum, Klippen oder Gischt darzustellen, sondern die Idee umzusetzen, die sich hinter diesen Begriffen verbirgt. Unkonventionelle Methoden können dabei eine große Hilfe sein, denn durch sie kommen Formen und Texturen hervor, die sich hinter einfachen Materialien verbergen. Zum Beispiel Salz: Normalerweise verwende ich kein anderes Material außer Tusche. Aber haben Sie schon einmal grobes Salz auf nasse Tusche gestreut?

Wachspapiertechnik

Wenn das Salz sich auflöst, reagiert es mit der Tusche, und es entsteht eine unvergleichliche, körnige Farbstruktur.

Mein Bild ‚Schlafende Blumen' macht deutlich, daß die Wachspapiertechnik durchaus nicht nur schwere Formen hervorbringt. Hier wirken sie wie Blütenblätter. Obwohl ich durch die Form, die ich in das Wachspapier schneide, und die Anordnung der Farben die Wirkung der Technik vorherbestimmen kann, reizt mich doch der Rest Ungewißheit, der bleibt.

Obwohl bei ‚Eine sonnige Mauer' Formen und Strukturen ineinander übergehen, teilen die Farben das

M. frdl. Gen. Gallerie C. G. Rein

M. frdl. Gen. Gallerie C. G. Rein

„Eine sonnige Mauer", Tusche auf Papier, 102 cm x 107 cm. Durch die Verwendung von Schriftschablonen zur Beeinflussung der Farbe entstehen Texturen, die ebensowenig konkret greifbar sind wie Fetzen überklebter und abgerissener Plakate.

Bild in unterscheidbare Formelemente auf. Es sind fröhliche Farben, aber das als Kontrast gesetzte Weiß sorgt dafür, daß sie nicht ins knallig Bunte umschlagen. In diesem Bild arbeitete ich zusätzlich mit Schriftschablonen, die ich zwischen Tusche und Wachspapier brachte. So entstand der Eindruck einer Wand, auf der sich Reste von unzähligen Plakaten befinden.

Atmosphäre durch Form

‚Erinnerung an Dinge' ist ein gutes Beispiel dafür, daß es keinen Zweck hat, sich sklavisch an vorgefaßte Ideen zu klammern. Ursprünglich sollte der dunkle Streifen oben stehen, und mit den hellen Formen wollte ich eine Atmosphäre schaffen, wie sie von Ruinen und Denkmälern ausgeht. Aber dann drehte ich das Bild um und entdeckte einen Reiter auf einem Pferd. Es sah aus, als hätte er einen Heiligenschein oder als würde er einen Astronautenhelm tragen.

Wenn auch die Assoziationen zu den Formen zufällig sein mögen, ihre Charakteristik läßt sich vorherbestimmen, je nachdem, mit welchem Material man die Tusche während der Trockenzeit manipuliert. Hier verwendete ich dünne Plastikfolie

Sammlung Steven Shore

„Erinnerung an Dinge", Tusche auf Papier, 102 cm x 102 cm. Schwebende Formen, die sich wie in einem Vexierspiel deuten lassen, schaffen eine Atmosphäre wie in einem Traum.

„Schweigende Steine", Tusche auf Papier, 102 cm x 102 cm. Die Schriftspuren auf den dunklen Blöcken lassen an Grabsteine oder feierliche Monumente denken.

statt Wachspapier und erzielte so schwebende Flächen. Gleich, wie herum Sie das Bild betrachten – es gleicht einem Traum.

Atmosphäre durch Farbe

Wenn Sie Ihre Materialien gut kennen, können Sie in meiner Technik ihre Wirkung überraschend gut kontrollieren. ‚Schweigende Steine' beispielsweise war der Abschluß einer Reihe zum Thema Denkmäler, die ich nach dem Verlust eines Freundes malte. Anfangs wählte ich düstere Grautöne und Erdfarben. Aber je mehr ich mich mit dem Thema Tod auseinandersetzte, um so eher war ich bereit, den Tod als natürlichen Abschluß des Lebens zu akzeptieren.

Hier verschmelzen die monolithischen Formen mit der Wärme und der Helligkeit. Ich trug rosafarbene und olivgrüne Lasuren auf und fügte dann, solange die Tusche noch naß war, die Schriftschablonen und das zerknitterte Wachspapier hinzu. Erst zum Schluß trug ich die weißen Linien auf. Das helle Licht und die runderen Formen pulsieren vor Energie – Ausdruck meiner Bereitschaft, mich am Leben zu erfreuen."

M. frdl. Gen. Galerie C. G. Rein

Geometrische Formen

Ein Gemälde gewinnt seine Aussage nicht allein aus den abgebildeten Gegenständen. Auch sein Aufbau aus geometrischen Formen ist von großer Bedeutung.

Das alte Sprichwort, jemand könne „den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen", hat auch für die Malerei Bedeutung. Der allzu konzentrierte Blick aufs Detail kann – beim Malen wie im Alltagsleben – dazu führen, daß man die größeren Formen nicht zur Kenntnis nimmt. Für die Bildkomposition spielen sie jedoch eine bedeutsame Rolle.

Wir bewerten, was wir sehen, aus unserem Alltagswissen und unserer Erfahrung heraus. Wenn Sie etwa eine horizontale Linie quer über ein Blatt ziehen, teilen Sie damit rein technisch gesehen das Papierformat in zwei Rechtecke auf. Wenn Sie jedoch eine Landschaft darstellen wollen, wird sich bereits an dieser einfachen Linie die Phantasie zu entspinnen beginnen. Schon sieht man eine Landschaft, in der die Linie den Horizont bildet und die Fläche darüber den Himmel, die darunter aber die Erde darstellt.

Doch geht selbst von diesem einfachen Bildaufbau noch mehr aus. Zeichnungen oder Gemälde mit einer starken horizontalen Betonung vermitteln den Eindruck von Muße und Ruhe – vielleicht, weil der weite Blick über eine Ebene so etwas Friedvolles hat.

Die Macht der Formen

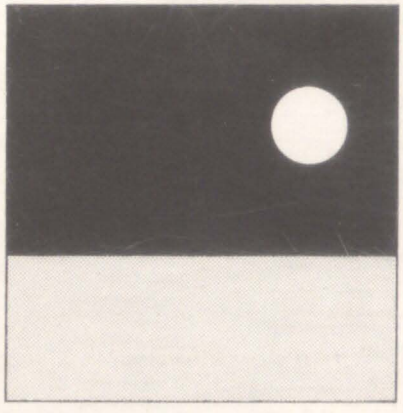
Auch pyramidenartige Formen wekken meist das Gefühl von Ruhe und Gelassenheit – wahrscheinlich, weil sie eine sehr stabile Struktur haben und uns an die Dauerhaftigkeit von Bergen denken lassen. Vertikale Teilungen erinnern dagegen oftmals an Innenräume, weil wir damit Fenster, Türen oder Zimmerecken assoziieren.

Diagonale Linien vermitteln eher ein Gefühl von Bewegung, Geschehen oder gar Unruhe: Der Gedanke an eine Schräge, einen Abhang, auf dem sich nichts in Ruhe hält, liegt nahe. Kreise symbolisieren – in den unterschiedlichsten Kulturen und Religionen – Geschlossenheit, Vollständigkeit und Vollkommenheit.

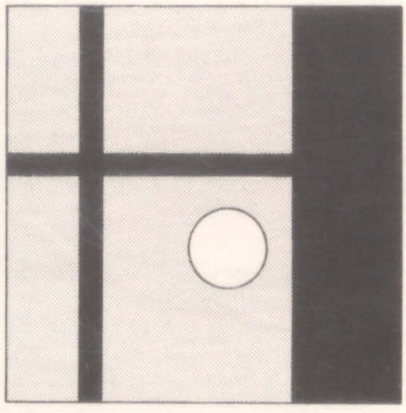
Sicher kann man aus solchen Beobachtungen keine verbindlichen

Metropolitan Museum of Art, Stiftung Amelia B. Lazarus

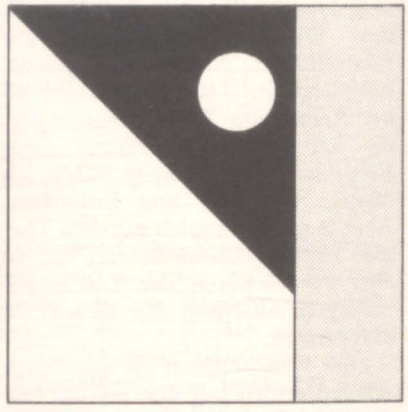
A



B



C



Plinio Ghellere

HORIZONTALE FORMEN
Die Aufteilung eines Quadrates in zwei liegende Rechtecke ruft die Assoziation einer ruhigen, friedlichen Landschaft hervor. Der Kreis wird zur Sonne oder zum Mond und verstärkt den Eindruck von Ausgeglichenheit. Die Lage des Horizonts unterhalb der Mittellinie steigert das Interesse am Bild.

VERTIKALE FORMEN
Eine andere Anordnung der Horizontalen und zusätzlichen Vertikalen rufen – im Gegensatz zu A – ein „Innen"-Gefühl hervor. Die Sonne bzw. der Mond wird nun durch ein Fenster gesehen. Die Teilungen liegen wiederum jenseits der Mittellinien und vermeiden kompositorische Belanglosigkeit.

DIAGONALE FORMEN
Hier mag man eine Szene assozieren, in der die Sonne oder der Mond zwischen einem geneigten Dach und einer Hauswand zu sehen ist. Die Diagonale vermittelt ein deutliches Gefühl von Dynamik, wenn nicht sogar der Unruhe: Die „Sonne" scheint sich am Himmel zu bewegen.

Regeln ableiten. Wichtig ist jedoch, daß man sich der suggestiven Kraft elementarer Formen bewußt wird, um sie eigenen Vorstellungen gemäß einsetzen zu können.

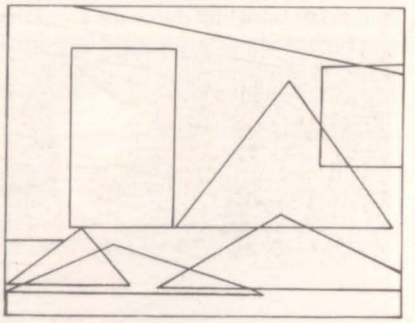
Nicht immer sind die geometrischen Formen, die einem Bildgegenstand zugrunde liegen, leicht zu erkennen. Das feine Filigran der Äste und Zweige eines Baumes kann derart kompliziert sein, daß seine Grundform nur mit Mühe herauszufinden ist. Versuchen Sie dann, die feinen Linien zu ignorieren, und Flächen gleichartiger Muster oder Tonwerte zu erkennen.

Das Bildformat

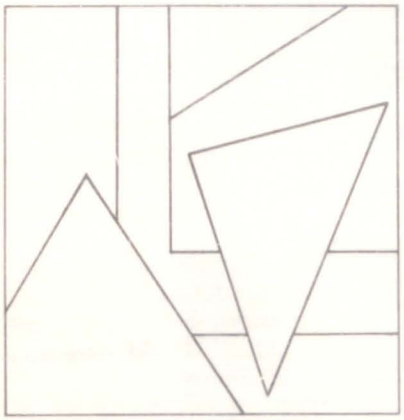
Von einiger Bedeutung ist auch, in welcher Beziehung die geometrischen Formen zum Bildformat stehen. Im Aquarell von Winslow Homer wird erkennbar, wie eindrucksvoll und überzeugend geometrische Formen eingesetzt werden können. Die dreieckigen Giebel, Dachflächen und Himmelsausschnitte bilden mit den rechteckigen Gebäudeformen, Türen und Fenstern einen Rhythmus, der besonders kraftvoll erscheint, weil die einzelnen Formen unterschiedlicher Größe sind. Selbst die Bäume tragen – an den Seiten des Bildes – zur Definition größerer „geometrischer" Kompositionsteile bei.

Die dunklen Wolken, die am Himmel drohend aufziehen, rufen eine diagonale Bewegung hervor und vertiefen den allgemeinen Eindruck von wilden, außer Kontrolle geratenden Naturkräften.

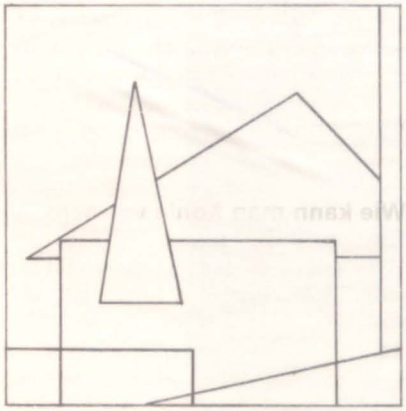
„Hurrican, Bahamas, 1898" von Winslow Homer, Aquarell, 37 cm x 53 cm. Der sich in den Farben und den bewegten Palmen darstellende Sturm gewinnt an Dramatik durch die pyramidenartigen Formen der Häuser, gegen die er geradezu antoben kann. Die große Diagonale der Wolkenfläche sorgt für Dynamik.



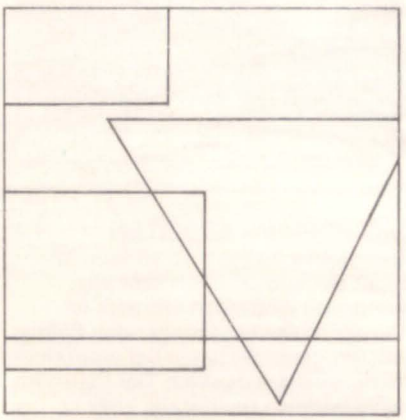
MIT FORMEN ARBEITEN
Geometrische Formen können in einer Bildkomposition sehr wirkungsvoll eingesetzt werden. Im Vergleich der links stehenden Palme mit der geometrischen Schemazeichnung wird das deutlich. Der Baum ist nicht wirklich rechteckig, aber er beherrscht eine annähernd rechteckige Kompositionsfläche, die in reizvoller Beziehung zu den darunter befindlichen dreieckigen Giebeln und Dachflächen der Häuser am Strand steht.

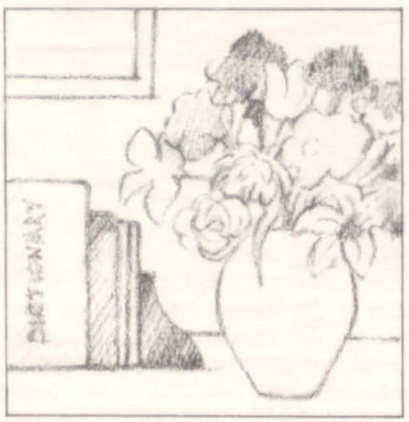


FORMEN AUSBALANCIEREN
Die dreieckige Form links im Vordergrund hat großes Gewicht. Deshalb bekam das Mädchen die Blätter als optisches Gegengewicht. Sie lenken die Aufmerksamkeit nach rechts, während die Horizontalen und Vertikalen des Hintergrunds auf das Mädchen als zentralen Punkt verweisen.



SICH ÜBERSCHNEIDENDE FORMEN
Raumtiefe wird hier durch die sorgfältige Anordnung von sich überschneidenden rechteckigen und dreieckigen Flächen erzielt. Der Vordergrund wird durch die dreieckige Hügellinie rechts unten bestimmt, das Kirchturmdach bezeichnet den Mittelgrund, und das Dreieck des Berges rückt in den Hintergrund.





Lynsay Blow

KONTRASTIERENDE FORMEN
Hier wird die der Vase mit Blumen zugrundeliegende Dreiecksform durch entgegengesetzte rechteckige Formen ausgeglichen. Die kleine Diagonale der Buchstütze unterstreicht die Diagonale des zentralen Bildgegenstands, die Blumenvase.

Formen komponieren

Wenn Sie Ihr Blatt bzw. Ihre Leinwand kompositorisch in der Vertikalen oder der Horizontalen dreiteilen, erhalten Sie automatisch ein Grundgerüst angenehm empfundener Proportionen. Auf ihm lassen sich gut komplementäre Formelemente zu einer ausgewogenen Komposition aufbauen, die nicht langweilig wirkt.

Am besten beschränken Sie sich zunächst auf eine oder zwei geometrische Grundformen – etwa Dreiecke und Rechtecke. Um langweilige Wiederholungen zu vermeiden, empfiehlt es sich, die Formen und Größen dieser geometrischen Formen immer wieder zu variieren. Durch die Größe zweier gleichartiger Formen können Sie einen Eindruck von Räumlichkeit, von Entfernung und Perspektive erzeugen.

Der kleine Unterschied

Das Auge versucht nämlich unwillkürlich, den Unterschied zwischen den beiden Formen damit zu erklären, daß es die kleinere als weiter entfernt bestimmt. Zur selben Einschätzung führen sich überschneidende Formen: Die unverletzt gebliebene Form faßt man automatisch als näherstehend auf. Dadurch entsteht der beabsichtigte Eindruck von Raumtiefe.

Diagonalen üben eine in die Raumtiefe führende Kraft auf den Betrachter aus – gleichgültig, ob sie durch Dreiecke, perspektivisch gesehene Rechtecke oder einzelne Linien gebildet werden. Der Blick folgt einer Diagonalen, so weit sie reicht, durch das Bild. Die Ausnutzung dieser Tatsache gehört zu den ältesten und wirksamsten Methoden einer sehr sorgfältig geplanten Bildführung.

Unsere Skizzen stellen zwar verschiedene Motive dar, aber Sie können anhand der nebenstehenden Schemazeichnungen schnell erkennen, daß alle drei auf Rechtecken und Dreiecken aufgebaut sind. Allen drei Kompositionen ist außerdem eine horizontale Teilung unterhalb der Mittellinie gemeinsam. Um Spannung in den Bildaufbau zu bringen, ist das Schwergewicht der horizontalen Teilung stets geschickt neben der senkrechten Mittellinie gesetzt.

Zeichenkohle

Zeichenkohle hat die einzigartige Eigenschaft, sich nicht mit der Papieroberfläche zu verbinden; Kohlezeichnungen können daher beliebig verändert werden. Fehler korrigieren, Schattenflächen verwischen oder Spitzlichter mit einem Knetradiergummi herausholen: Bei Kohle kein Problem.

Wie unterscheiden sich die verschiedenen Arten von Zeichenkohle?
Zeichenkohle gibt es als natürliche oder gepreßte Stäbchen, in Stiftform oder als Pulver. Genau wie bei Bleistiften unterscheidet man verschiedene Härtegrade. **Kohlestäbchen,** die gebräuchlichste Art der Zeichenkohle, sind aus Wein- oder Weidenzweigen hergestellt, die unter Luftabschluß geglüht werden. Sie kommen in ca. 15 cm Länge und in verschiedenen Stärken und Härtegraden in den Handel. Dünne Stäbchen eignen sich zum Vorzeichnen und generell für feinere Arbeiten; die dickeren, bis zu 6 mm im Durchmesser, sind nützlich, um größere Bildteile mit kräftigen, lebhaften Strichen zu bedecken.

Je weicher die Kohle, desto feiner das Korn und desto weniger haftet sie am Papier. Weiche Zeichenkohle empfiehlt sich, wenn Sie Ihre Zeichnung verwischen wollen, sie hinterläßt einen relativ schwarzen Strich, während härtere Stäbchen gut für graue Zwischentöne geeignet sind.

Gepreßte Kohle besteht aus Kohlepulver und Bindemittel. Sie ist zwar stabiler als gewöhnliche Kohlestäbchen und bricht daher nicht so schnell, aber Fehler lassen sich schwerer wegwischen. Mit der Längsseite eines Stäbchens kann man auch ausgezeichnet breite Tonflächen anlegen.

Kohlestifte bestehen aus dünnen Minen aus gepreßter Kohle, die entweder in Holz eingefaßt oder in Papier eingerollt sind; so kann die Mine nach Bedarf durch Anspitzen oder Abschälen der Hülle freigelegt werden. Ihr Vorteil liegt in der sauberen Handhabung und der kontrollierteren Arbeitsweise. Sie ermöglichen einen relativ harten Strich, und ihre feine, leicht zu schärfende Spitze ist geradezu ideal für detaillierte oder kleine Zeichnungen. Allerdings lassen sich ihre Striche nicht leicht zu weichen Übergängen verwischen.

Auch die Kohlestifte werden in Härtegrade eingeteilt, wobei jeder Hersteller seine eigenen Härtebezeichnungen führt. Weichere Stifte enthalten mehr Bindemittel als härtere. Und genau wie bei den natürlichen Kohlestäbchen gilt: Je weicher der Stift, desto dunkler und feinkörniger der Auftrag, und desto leichter läßt er sich wieder entfernen.

Kohlepulver wird mit den Fingern aufgetragen oder mit Papierwischern, die aus gerolltem Löschpapier bestehen und zu einem harten, stiftartigen Instrument geformt sind. Auf diese Art können auch sehr große Tonflächen angelegt werden. Je mehr Pulver Sie nehmen, desto dunkler wird der Ton. Es läßt sich also durch gezielte Dosierung eine große Anzahl von unterschiedlichen Tonwerten erzielen. Mit der Spitze des Papierwischers kann man sehr fein gestufte Tonübergänge herstellen.

Wie spitzt man Zeichenkohle am besten an?
Für dünne Stäbchen können Sie Sandpapier nehmen, für die dikkeren benutzen Sie besser eine Rasierklinge. Bleistiftanspitzer sind nicht geeignet.

Kann man Kohle mit anderen Medien kombinieren?
Zeichenkohle läßt sich gut mit ähnlich weichem Material, etwa Pastellkreiden, kombinieren und bietet einen wunderbaren Gegensatz zum klaren Strich der Tuschefeder. Sie können eine Kohlezeichnung auch mit einem in Wasser getauchten Pinsel überarbeiten. Eine solche Lasur macht die Kohlelinien dann noch weicher.

Wie kann man Kohle vor dem Brechen schützen?
Bewahren Sie nie viele Stifte oder Stäbchen im selben Behälter auf. Die Zeichenkohle fällt sonst durcheinander und zerbricht leicht. Gut aufgehoben ist Kohle in den Fächern eines alten Besteckkastens oder in kleinen Papierschachteln.

Vorschau auf Heft 20

Irving Shapiro ist geradezu fasziniert von Wracks und alten abgetakelten Schiffen. Seine Motive findet er im idyllischen Hafen von Sausalito, einem malerischen Vorort von San Francisco. **IM ATELIER** schildert er uns, wie er sein ganzes handwerkliches Können aufbietet, um die faszinierende und bewegte Geschichte der Schiffe im Hafen mit packenden Bildern zu erzählen.

Eine monochrome Untermalung kann in der **ÖLMALEREI** Geschlossenheit in der farblichen Komposition vermitteln. Ferdinand Petrie arrangiert ein einfaches Stilleben zu einer Übung, die hilft, sich ganz auf die Tonwerte und Farbtöne zu konzentrieren.

Entdecken Sie den außerordentlichen Reiz von John Constables großartigen Landschaftsbildern. Wie er die traditionelle Malweise mit neuen Techniken verbindet, stellen wir Ihnen in **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** vor.

Pflanzen gehören zu den unerschöpflichen Themen in der Malerei. Das **AQUARELL** mit seinen zarten, leuchtenden Farben ist für dieses Genre das ideale Medium.

Auf normalem weißem Zeichenpapier können Sie hervorragend skizzieren. Die vielseitigen Möglichkeiten, die **KOHLE** bietet, entfalten sich aber erst, wenn Sie auch andere Papierstrukturen ausprobieren. Auch für **FILZSTIFTE** ist die Papierwahl von Bedeutung. Harry Borgmans Übung stellt Ihnen Japanpapier vor.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 20

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 20

AQUARELL	
Zarte Blumenbilder	533
Übung: Anemonen	535
KOHLE	
Grob oder glatt	539
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Den Sommer skizzieren	542
FILZSTIFTE	
Papier aus Fernost	546
Übung: Leuchtturm am Lake Huron	548
IM ATELIER	
Irving Shapiro	550
SKIZZEN UND STUDIEN	
Skizzen und Linien	552
ÖLMALEREI	
Übung: Tonwert mit Methode	554
SEHEN UND VERSTEHEN	
Formgebung	558
MATERIALKUNDE	
Staffeleien	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

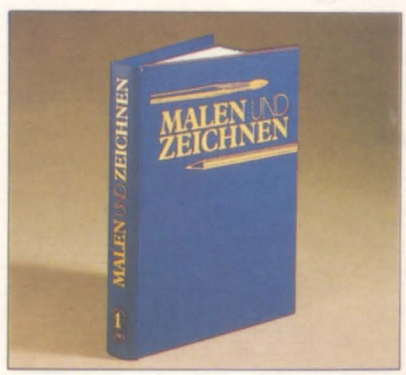
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 539, 541, 547–549 Harry Borgman; 533, 535–538 Charles Reid; 542–545 Bernard Dunstan; 550–551 Irving Shapiro; 552, 553 Nick Meglin; 558, 559 David Millard; v. S. John Arthur
Bildmaterial auf den Seiten 540, 576–579 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Zarte Blumenbilder

Wegen ihrer unerschöpflichen Form- und Farbvielfalt gehören Blumen zu den reizvollsten Motiven der Malerei. Das Aquarell mit seinen zarten, transparent leuchtenden Farben ist das ideale Medium, um Blumen und Blätter in all ihrer Pracht darzustellen.

Bei Blumenmotiven geht es nicht darum, alles einfach zu kopieren, sondern darum, den wesentlichen Ausdruck einer Blume, ihre Anmut, zu erkennen und zu betonen.

Beginnen Sie zunächst mit einem einfachen Farbschema. Ein Arrangement mit Rosa- und Pfirsichtönen oder mit Blau- und Violettönen vor einem neutralen Hintergrund kann oftmals sehr viel reizvoller sein als eine Vase voller Blumen in schreienden Jahrmarktsfarben.

Eine helle Lichtquelle, die interessante Licht- und Schattenformen erzeugt, kann die Wirkung Ihres Arrangements ganz erheblich unterstützen. Gegenlicht ist ausgesprochen wirkungsvoll, weil es Blumen einen zarten Charakter verleiht.

Die Komposition des Bildes ist ebenso wichtig wie Überlegungen bezüglich der Farbgebung. Ein sehr lebhaftes Arrangement wirkt am besten, wenn man den Hintergrund nur leicht andeutet oder um das Hauptmotiv herum sehr viel Papier weiß beläßt. Dadurch wird der frische Charakter der Blumen unterstrichen.

Formgebung

Die fein abgestuften Farbvariationen, die man bei Blättern und Blüten findet, sollten so weit wie möglich vereinfacht werden, um den Eindruck von Frische und Transparenz zu erhalten. Sie können die Formen eines Blattes oder einer Blüte mit einer Farblinie umreißen und mit Wasser ausfüllen. Die Umrißlinie blutet dann nach innen aus, und die Form kann weiter modelliert werden, indem man warme und kalte Farben naß-in-naß in diese Fläche hineinmalt.

Pinselstriche

Blumenmotive erfordern eine lebhafte, lockere Pinselführung. Um einen leblosen Eindruck zu vermeiden, wird mit dem Pinsel sehr viel Farbe und Wasser aufgenommen. Halten Sie den Pinsel beim Malen locker etwa 5 cm über der Metallfassung der Pinselhaare.

„Studie einer rosa Kamelie" von Charles Reid. Der Künstler hat fast vollkommen auf Detaildarstellung verzichtet.

Tip

HARMONISCHE BLUMENFARBEN

Um ein Blumenarrangement wirkungsvoll in Szene zu setzen, genügen meist einige wenige, klare Farben.

Violett: Ultramarin und Echtrosa ergeben eine wunderschöne Mischung, die vielseitiger ist als ein Violett aus der Tube.

Mauve: Aus Kobaltviolett und Kobaltblau entsteht ein attraktiver Malventon.

Rosa: Für Rosen können Sie Rosa („rose doré") unvermischt verwenden. Echtrosa ist ein Rosa, das leicht mit Blau getönt ist.

Rot: Kadmiumrot dunkel und Krapplack dunkel verbinden sich zu interessanten, ausdrucksvollen Blütenfarben.

Orange: Aus Kadmiumrot und Kadmiumorange entsteht ein leuchtendes Dotterblumen-Orange.

Gelb: Zitronengelb ist ein heller Farbton, der durch Hinzugabe von Kadmiumgelb mehr Wärme erhält.

FRÜCHTE, BLUMEN UND BLÄTTER

Blumen und andere Pflanzen sind wegen ihrer vielfältigen Formen und Farben unendlich faszinierend. Einige Beispiele einfacher aber wirkungsvoller Techniken zur Darstellung von Früchten, Blumen und Blättern sollen Ihnen zur Anregung für eigene Übungen dienen.

Blütenblätter: Um den Eindruck des Wechselspiels von Licht und Schatten auf gekräuselten Blütenblättern zu erzielen, trägt man Farbmischungen aus warmen und kalten Farben, naß-auf-trocken nacheinander auf.

Glänzende Beeren: Die Form der Beeren wird von Hell nach Dunkel aufgebaut. Die Glanzlichter werden dabei ausgespart.

Blattwerk: Diese Blätter sind ohne Hilfe von Umrißlinien nur mit Pinsel und Farbe entstanden. Die gezackten Konturen verstärken den natürlichen Eindruck. Die Blattadern wurden durch ausgesparte dünne Linien angedeutet, die an ihren Seiten mit dunklen Pigmenten angereichert sind. Soll das Blattwerk das Spiel von Licht und Schatten widerspiegeln, malt man die einzelnen Blätter am besten in zwei Arbeitsschritten. Die schattige Seite der Blätter wird dunkler, die dem Licht zugewandte Seite heller gemalt.

1

Übung: Anemonen

Die Frische junger, zarter Frühlingsblumen läßt sich nur mit einer spontanen Malweise einfangen. Dieses Bild einer Vase mit Anemonen legte der Künstler Charles Reid mit locker aufgetragenen Farben an, wobei es ihm nicht auf eine penible Abbildung der Wirklichkeit ankam.

1. Die hellsten Tonflächen

Mischen Sie auf Ihrer Palette eine helle, sehr wäßrige Farbmischung aus Ultramarin, Cölinblau und Krapplack an. Mit einem Pinsel Nr. 6 malen Sie dann die hellsten Purpurtöne, aber nicht etwa eine Blume nach der anderen, sondern legen Sie zügig kleine Farbflächen in Ihrer Skizze an.

2

2. Farbaufbau

Dieselben Farben, diesmal aber kräftiger als im ersten Schritt, geben den Blumen mehr Form. Damit das Gemälde aber nicht starr und leblos wirkt, werden weiche Konturen hineingearbeitet. Dazu nehmen Sie mit einem Tuch an verschiedenen Stellen etwas von der Farbe weg. Danach können die Blätter mit abgestuften Farbmischungen aus Chromoxidgrün feurig und Kadmiumgelb zu den Purpurflächen hinzugefügt werden.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt halbrauhes Papier
- Cölinblau, Ultramarin, Krapplack dunkel, Kadmiumgelb, Kadmiumorange, Chromoxidgrün feurig und Siena natur.

3

3. Die Vase

Mit einem spitzen Pinsel malen Sie zunächst die Stiele und Blätter, die durch das Glas zu sehen sind. Ihre Grüntöne wirken etwas kälter als die der Blätter. Geben Sie deshalb zu Ihrer Mischung noch etwas Ultramarin. Die schattigen Hintergrundpartien, leichte Mischungen aus Siena natur und Ultramarin, werden nun so aufgetragen, daß sie mit den Grüntönen in der Vase etwas verlaufen.

Wenn der Farbauftrag trocken ist, deuten Sie die durchsichtige Vase mit einer wäßrigen, sehr blassen Mischung aus Cölinblau und Krapplack an. Der zarte Schimmer von Glas kommt so zur Geltung.

4

4. Der Bildhintergrund

Mit einer blassen Mischung aus Ultramarin und Krapplack entsteht der Schatten, den der Krug auf der linken Seite der Komposition wirft. Die Tischplatte legte der Künstler mit einigen warm gehaltenen Tönen unter Verwendung von Kadmiumorange an. Indem er hinter die Vase den kleinen Krug mit einer recht kräftigen Mischung aus Krapplack, Ultramarin und Siena natur malte, verlieh er seinem Gemälde Tiefe. Charles Reid hat den Hintergrund nur angedeutet. Das Hauptmotiv wird damit jedoch räumlich eingebunden und verankert, ohne an Dominanz und Ausdruckskraft zu verlieren. Zudem sind die farbigen Bildpartien von „atmenden" weißen Papierflächen umgeben.

Grob oder glatt?

Die volle Palette Ihrer Möglichkeiten lernen Sie kennen, wenn Sie mit Kohle auf verschiedenen Papiersorten zeichnen.

Dem Kohlezeichner steht eine große Auswahl an Zeichenpapier zur Verfügung. Ingrespapier gehört zu den Sorten, die Sie unbedingt ausprobieren sollten. Es hat eine fein gerippte Struktur und eine feste Oberfläche, durch die Ihre Striche etwas hart erscheinen. Es gibt Ihnen aber die Möglichkeit, sie zu weichen, samtigen Tönen zu verwischen. Im Gegensatz dazu macht sehr rauhes Papier mit einer unregelmäßigen Struktur Ihre Striche kräftig und körnig. Die Möglichkeiten sind beinahe unerschöpflich: Sie sollten auch Papierarten ausprobieren, die Sie in Ihrem Haushalt finden – braunes Papier oder feste Papierservietten etwa.

Ingrespapier

Dieses Papier ist für Kohle ebenso gut geeignet wie für Bleistift, Kreide und viele andere Medien. Seine Struktur ist mechanisch regelmäßig geprägt, und es gehört zu den beliebtesten Papieren. Meist wird es in Bögen von 48,3 x 63,5 cm verkauft, ist aber auch als Standard-Zeichenblock erhältlich.

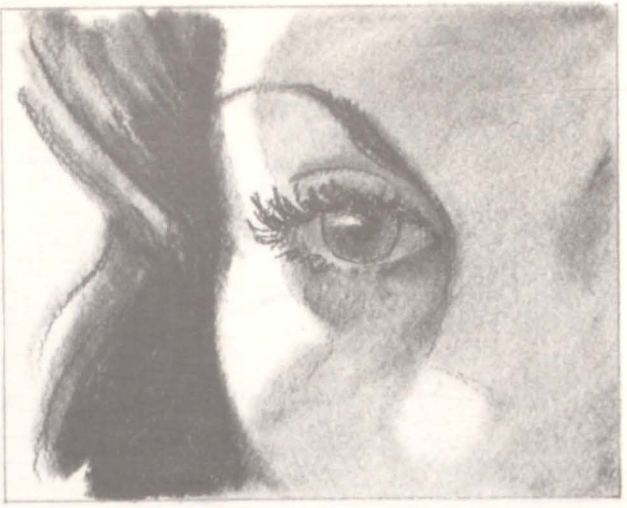
Aquarellpapier

Eine rauhe Oberfläche, wie sie viele Aquarellpapiere haben, gibt Ihrem Strich eine dynamische Struktur. Wenn Sie nicht gerade besonders fest aufdrücken, werden selbst die schwarzen Kohlelinien etwas gebrochen, so daß helle Fleckchen weißen Papiers durchscheinen.

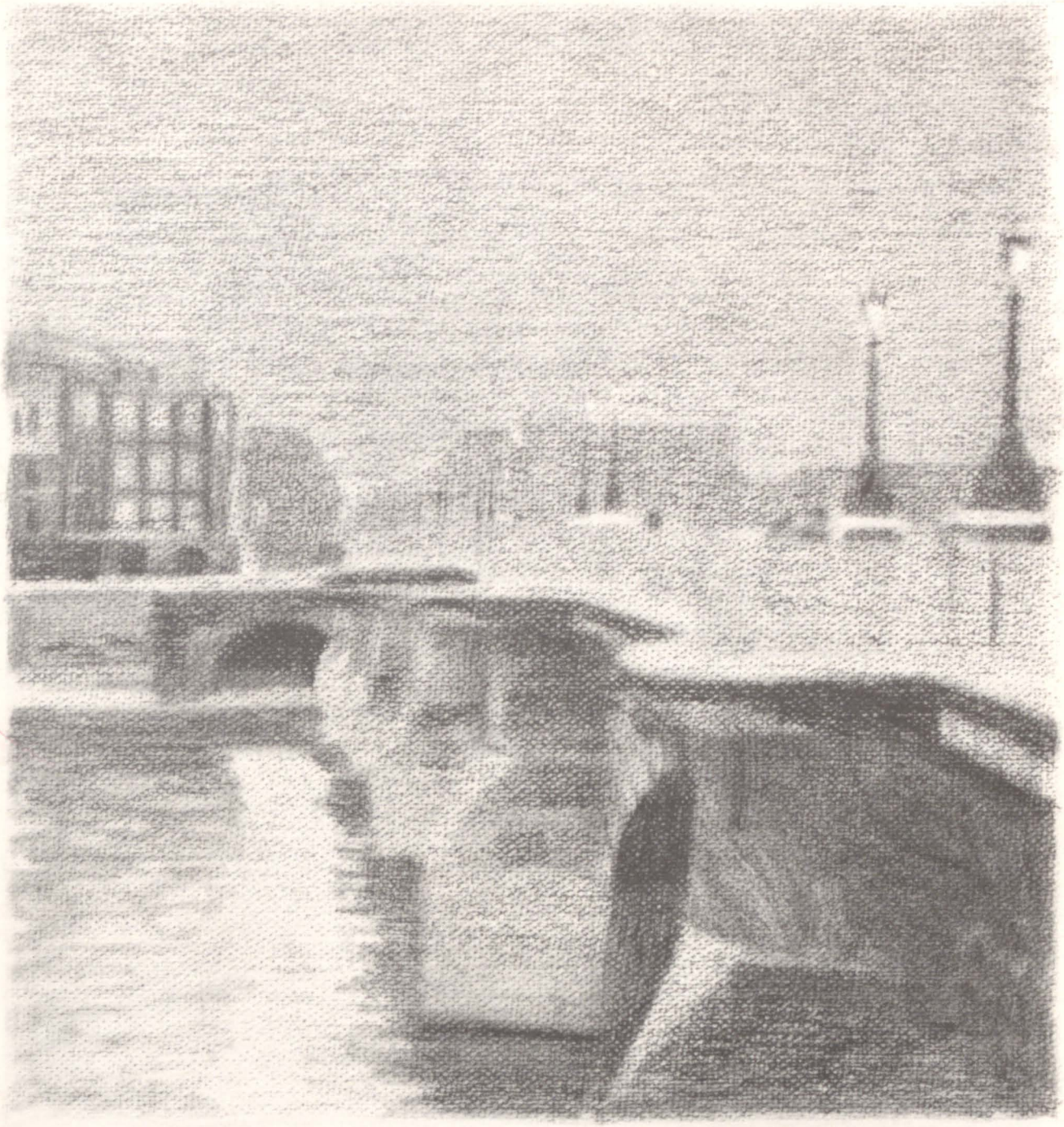
Aquarellpapier können Sie als Einzelblätter oder in Blöcken kaufen. Am besten ist es, Sie experi-

„Sukri" von Harry Borgman, Zeichenkohle auf Papier mit strukturierter Oberfläche, 16 cm x 37,5 cm. Das weiße Papier scheint durch und verbindet die unterschiedlichen Tonwerte miteinander.

INGRESPAPIER
Die feingerippte Oberfläche dieses Papiers eignet sich hervorragend zum Verwischen. Ferdinand Petrie nutzte es für eine Portraitskizze. Breite Striche kommen ebenso gut zur Geltung wie feine Linien. Auch beim Radieren gibt es keine Probleme.



RAUHES PAPIER
Auf Papier mit rauher Struktur nimmt die gleiche Zeichnung einen ganz anderen Charakter an. Die Oberfläche läßt die verwischten Töne dynamischer erscheinen – etwa in den Schattenflächen – und kräftige Striche treten deutlich hervor.



mentieren erst ein wenig damit, um zu sehen, ob Ihnen der Charakter der Zeichnungen gefällt.

Andere Papiere

Es gibt noch viele, weniger bekannte Papierarten, die „einen Versuch wert" sind. Überraschende Ergebnisse lassen sich etwa mit japanischem Reispapier, Pauspapier und Pergamentpapier, dessen Oberfläche dem Pauspapier ähnelt, erzielen. Weitere Erfahrungen können Sie mit verschiedenen Zeichenkartons sammeln, bei denen besonders solche mit Leinenprägung aufregende Wirkungen versprechen.

Als Bezugsquelle für Papiere sollten Sie auch Druckpapierlieferanten nutzen. Hier erhält man oft preisgünstige Papiere.

Um eine dunstverhangene Insel mit Bäumen darzustellen, kombinierte Ferdinand Petrie verwischte Töne mit klaren Linien auf Ingrespapier.

„Pont Neuf" von Harry Borgman, 25,1 cm x 32,1 cm, Kohleskizze auf grobstrukturiertem Canson Montgolfier Papier. Mit einem weichen Kohlestift zeichnete Borgman Hell-Dunkelwerte ohne Linien. Er vertiefte einige Tonwerte durch Verreiben mit dem Finger, um die Wirkung des Papiers noch hervorzuheben.

Den Sommer skizzieren

John Constable gehört zu den bedeutendsten Landschaftsmalern des 19. Jahrhunderts. Eine genaue Beobachtung der Natur und sorgfältige Skizzenarbeit liegen seinen herrlichen Landschaften zugrunde.

Oft ist man versucht, die Kunstgeschichte zu vereinfachen, indem man die Maler in ganz bestimmte Schubladen einordnet. Constable wird manchmal als „Vater des Impressionismus" bezeichnet. Zwar lassen sich Bezüge herstellen, und es ist faszinierend, dieser Spur nachzugehen, aber das darf uns nicht davon abhalten, Constable und andere große Meister als eigenständige Maler zu sehen.

Constable war die genaue Beobachtung der Natur wichtiger als die Orientierung an künstlerischen Vorbildern. Im Sommer malte er in seiner Heimat Suffolk, wie auch in Salisbury, Hampstead und Brighton eine Vielzahl von Landschaftsstudien, die er dann im Winter in seinem Londoner Atelier in große Kompositionen umsetzte.

Vorbereitung einer Skizze

Ganz der Tradition entsprechend verwendete Constable für die Untermalung seiner Skizzen einen warmen Farbton. Er fertigte sie sehr oft auf Papier, das er zuerst mit einer Leimschicht einstrich, damit es weniger saugfähig wurde und die Ölfarbe nicht mit der Zeit das Papier zerstörte. Dann verdünnte er Ölfarbe stark mit Terpentinöl und trug einen braunen Ton auf.

Handhabung der Farben

Constables Landschaftsskizzen offenbaren eine große Methodenvielfalt. Die Reihen von Wolkenstudien zeigen, daß Constable Wind und Wetter genauestens beobachtete und dennoch großzügig arbeitete. Oft vermerkte er hinten auf der Skizze Notizen zur Wetterlage, die es ihm erleichterten, mehrere Skizzen für ein Bild zu nutzen.

Große Flächen von Laubwerk malte Constable in traditioneller Weise vom „Dunklen zum Hellen". Er begann mit den schattigen Blättern, die er mit einfachen, breiten Strichen schuf, und führte dann die hellen Bereiche aus. Auf dem noch feuchten Untergrund konnte er die hellen Striche scharf konturiert setzen, weil er einen satten Farbauftrag verwendete. Den Abschluß der Skizze bildeten dunkle und helle Akzente auf Stämmen und Zweigen und der Himmelsausschnitt.

Bei dieser Arbeitsweise kam es darauf an, ein Malmittel zu verwenden, das den Farben Dichte verleiht und den Farbauftrag feuchter, deckender Schichten übereinander ermöglicht, ohne sie zu vermischen. Im Gegensatz zur heute üblichen Mischung von Lein- und Terpentinöl, kann hierzu ein Malmittel dienen, das Lack oder Leinöl-Standöl enthält.

Constable verwendete Farben, die aus handgemahlenen Farbpigmenten und Lein- oder Mohnöl bestanden und keine künstlichen Zusätze enthielten. Die Wirkung dieser Farben unterscheidet sich von den heute gebräuchlichen. Wenn ein Künstler heute die genauen aber schwungvollen Pinselstriche aus Constables Studien nachzuahmen sucht, würde das Ergebnis vergleichsweise mager und unscheinbar aussehen.

Die großen Landschaftsskizzen

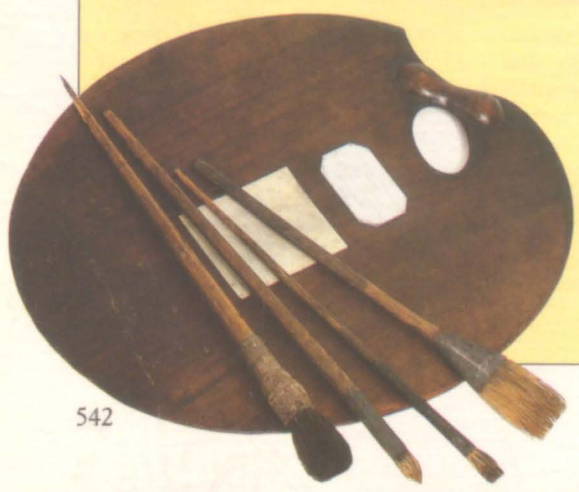
Seine Ölstudien überarbeitete Constable im Atelier und schuf aus diesen Anregungen neue Skizzen in der Größe des geplanten Gemäldes, die er ohne direkte Anschauung frei auf der Leinwand entwarf. Neu und durchaus kühn war dabei Constables Gebrauch des Malspachtels, mit dem er aus dem Gedächtnis helle Glanzlichter setzte. Dieses durch reine Farbe dargestellte Spiel des Lichts macht einen besonderen Reiz von Constables Bildern aus.

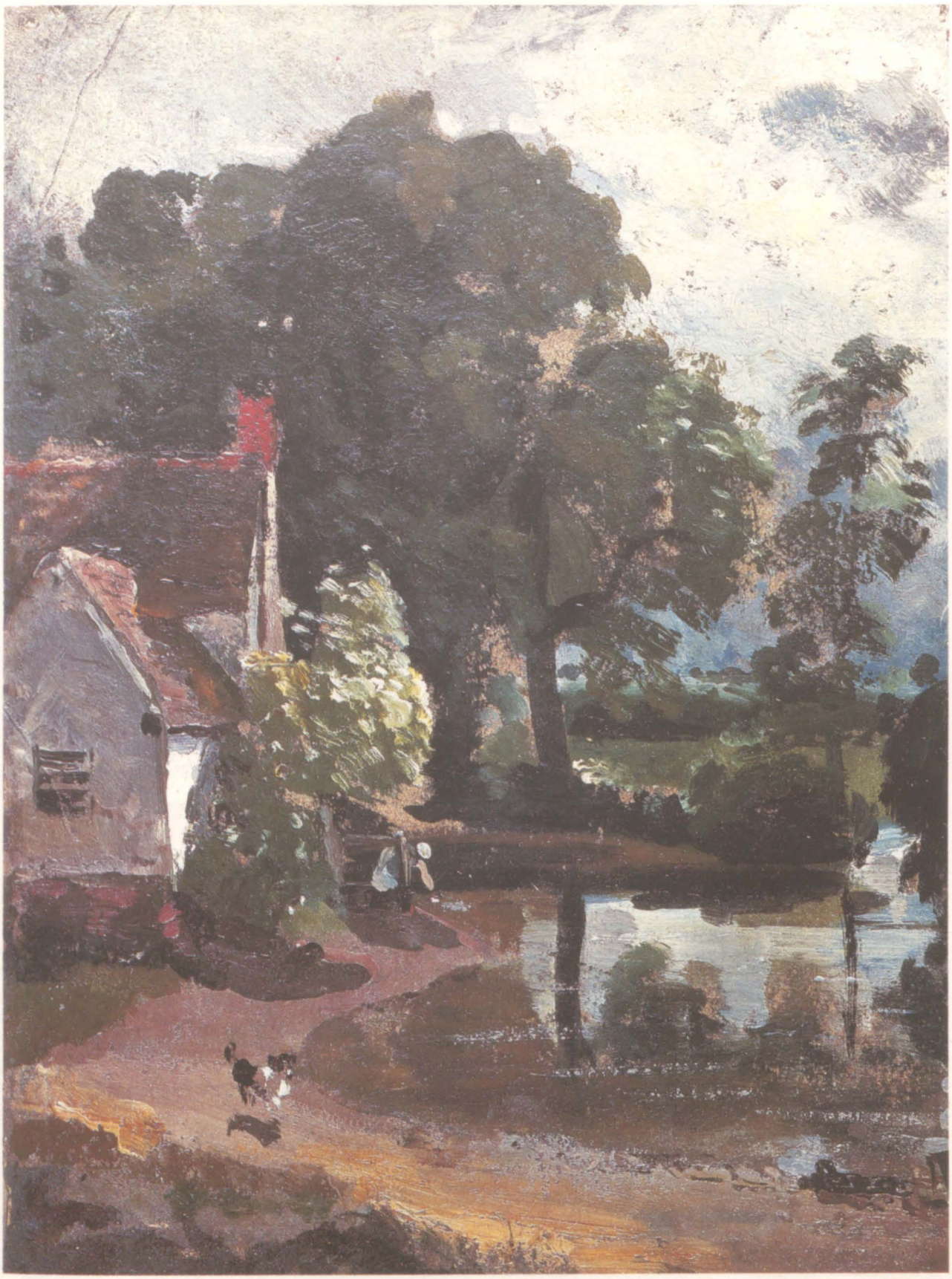
In den ungewöhnlich zeitaufwendigen großen Skizzen probierte Constable das Zusammenspiel der Farbtöne für das geplante Landschaftsbild auf so spannende Weise, daß mancher Kenner diese originalgroßen Studien den fertigen Gemälden vorzieht.

„Studie für den Heuwagen", Öl auf Papier, 24 cm x 18 cm. Bei diesem Gemälde wurden dunklere Farbflecken mit einem ziemlich weichen Pinsel auf hellere Farbe aufgetragen – mit einer Direktheit und Eleganz, die an chinesische Malerei erinnert.

ROT UND WEISS ALS STILMERKMAL

In vielen von Constables Landschaften tauchen kleine rote Flächen auf, die den grünen Hintergrund durch den Kontrasteffekt beleben. Weiße Tupfen, die Constable vorzugsweise auf braune Farbflächen setzte, wirken wie Lichtreflexe auf feuchtem Holz. Diese Eigenart trug dem Künstler nicht nur Ruhm ein. Einige seiner Kritiker sprachen verächtlich von „Constables Schnee".





M. frdl. Gen. Victoria and Albert Museum, London

M. frdl. Gen. Victoria and Albert Museum, London

„Kähne auf dem Stour" von John Constable, um 1811, Öl auf Papier, auf Leinwand gelegt, 26,6 cm x 31 cm. Constable fertigte diese Skizze auf rotbraunem Papier. Die Pinselstriche, rasch und großzügig gesetzt, wirken fast kalligraphisch. Der Ausschnitt verdeutlicht, wie gekonnt Constable die Boote durch lange, fließende Striche darstellte und mit welch großem Geschick er die Figuren sparsam aber treffend formte. Damit ein einziger Pinselstrich deckte, setzte Constable dem Malmittel Lack zu.

M. frdl. Gen. Royal Academy of Arts, London

„Wolkenstudie mit Bäumen", 1821, Öl auf Pappe, 24,7 cm x 29,9 cm. Constables Notiz unter dieser Skizze lautet: „Hampstead, 11. Sept. 1821, 10 bis 11 Uhr morgens bei Sonnenschein. Wolken silbergrau auf warmem Untergrund. Schwül. Leichter Wind Richtung SW. Den ganzen Tag über schön – aber Regen in der folgenden Nacht."

„Wolkenstudie" um 1821, Öl auf Papier, auf Pappe befestigt, 24,7 cm x 29 cm. Constable fertigte viele Wolkenstudien an; seine Beobachtungen sind fast wissenschaftlich exakt.

M. frdl. Gen. Royal Academy of Arts, London

Papier aus Fernost

Der Einsatz von Markern auf Japanpapier empfiehlt sich vor allem bei stimmungsvollen Motiven, bei denen es nicht in erster Linie auf Detailtreue ankommt.

Japan- oder Reispapier ist ein ungewöhnlich saugfähiges Papier, das Farblösungen sehr rasch aufnimmt. Dadurch entstehen fließende Übergänge und weiche, verschwommene Konturen, die auf kaum einem anderen Untergrund in gleicher Weise zu erzielen sind. Für dieses Papier eignen sich Filzstifte ganz besonders gut. Sie verlaufen darauf so rasch wie auf Löschpapier.

Japanpapier gibt es in einer großen Auswahl verschiedener Stärken – von zarten, seidenfeinen Ausführungen bis zu festen Texturen, die an Aquarellpapier heranreichen.

Reispapier wird in einzelnen Bögen verkauft. Der Preis hängt vom Papiergewicht und dem Rohstoff ab, aus dem das Papier gefertigt ist.

Umgang mit Japanpapier

Bevor Sie Ihr erstes Gemälde auf Japanpapier beginnen, sollten Sie anhand einiger Skizzen und Übungen Erfahrungen mit seinen Eigenschaften sammeln. Dabei ist folgendes zu beachten:

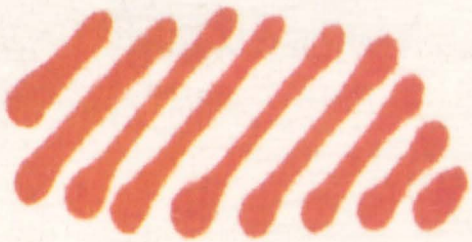
☐ Marker wirken auf Japanpapier dunkler als auf anderen Papieren, weil ihre Farbe so stark aufgesogen wird. Es empfiehlt sich also, die Wirkung der Stifte auf Teststreifen auszuprobieren.

☐ Für Skizzen und Konturlinien sind feine Marker in neutralen Farben am zweckmäßigsten, da Bleistifte das zarte Papier leicht aufreißen.

☐ Die Farblösungen dringen schnell durch das Japanpapier hindurch. Legen Sie deshalb sicherheitshalber einen anderen Papierbogen darunter.

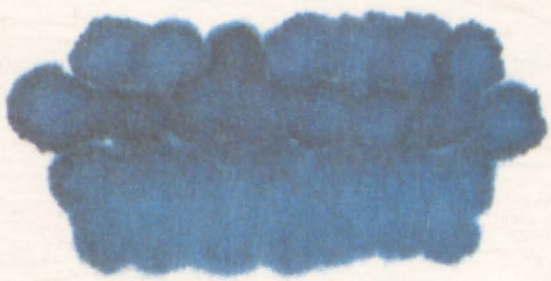
Sicher werden Ihnen schon bei den ersten Versuchen auf Japanpapier viele Ideen kommen, wie Sie den besonderen Charakter des Farbauftrags in Ihren Bildern zur Geltung bringen können. Hervorragend wirken die weichen Konturen in Landschaften, in denen große räumliche Tiefe den Gebrauch duftiger Farbflächen nahelegt. Sie erzielen so einen halbabstrakten Charakter, der

FARBVERLÄUFE AUF JAPANPAPIER



Mit dem Marker ziehen Sie mehrere Striche und lassen ihn jeweils am Strichende noch einen Augenblick ruhen, bis sich die Farbe ausbreitet. Wenn Sie feine Striche machen wollen, führen Sie den Stift sehr zügig über das Papier.

Wird der Marker auf einen noch feuchten Farbauftrag aufgebracht, so vermischen sich die Farben. Der Effekt ist dann der gleiche wie bei der Naß-in-naß-Technik: Die Farben verlaufen zart und ohne klare Konturen ineinander.



Hier setzt sich die Fläche aus Farbflecken zusammen. Je länger die Markerspitze auf dem Papier verbleibt, desto weiter breiten sich die Flecken aus. Ziehen Sie den Stift dabei auch übers Papier.

Klar umrissene Linien werden mit einem entsprechend feinen Stift gezogen. Er eignet sich vor allem für Detailarbeit. Die Farbe der feinen Marker verläuft nur auf sehr feuchtem Papier.

Harry Borgman hat sich die Saugfähigkeit von Japanpapier und das leichte Verfließen der Markerfarben zunutze gemacht, um die Spiegelungen des Bergsees gekonnt umzusetzen.

vor allem die Komposition der Farbflächen, beispielsweise bei Sonnenuntergängen, betont.

Details reduzieren

Ihre volle Stärke beweisen Marker auf Japanpapier auch dann, wenn es gilt, eine große Vielfalt von Farben in ihrer ganzen Pracht darzustellen. Ein Jahrmarkt wäre ein Motiv par excellence, an dem es sich üben läßt, den Wirbel bunter Farben ganz in den Vordergrund zu stellen. Die Konturenunschärfe des Mediums unterstützt den Eindruck von Bewegung.

Ob Sie sich nun für die Ruhe einer Landschaft oder die bunte Geschäftigkeit einer belebten Szene entscheiden: Japanpapier besitzt die Kraft, die Stimmung der Szene wirkungsvoll zu betonen.

Übung: Leuchtturm am Lake Huron

Harry Borgman hat als Motiv für unsere Übung die ländlich-stille Zufahrt eines Leuchtturms am Lake Huron gewählt. Für die weichen Übergänge des Laubwerks nutzt er die Saugfähigkeit des Japanpapiers gezielt aus. Die Details und die klare Struktur der Bauten malt er dagegen mit einem feinen Stift.

1. Umrisse

Die Grundzeichnung wird in neutralen Farbtönen recht genau angefertigt. Sie gibt im wesentlichen schon die Umrisse und Farbflächen vor.

Der Künstler deutet mit einem dunklen warmgrauen Marker die Bäume im rechten Bildvordergrund und den losen Schotter am Wegrand an. Danach skizziert er mit einem feinen grau-grünen Marker rasch die Umrisse der Gebäude und Bäume im Hintergrund.

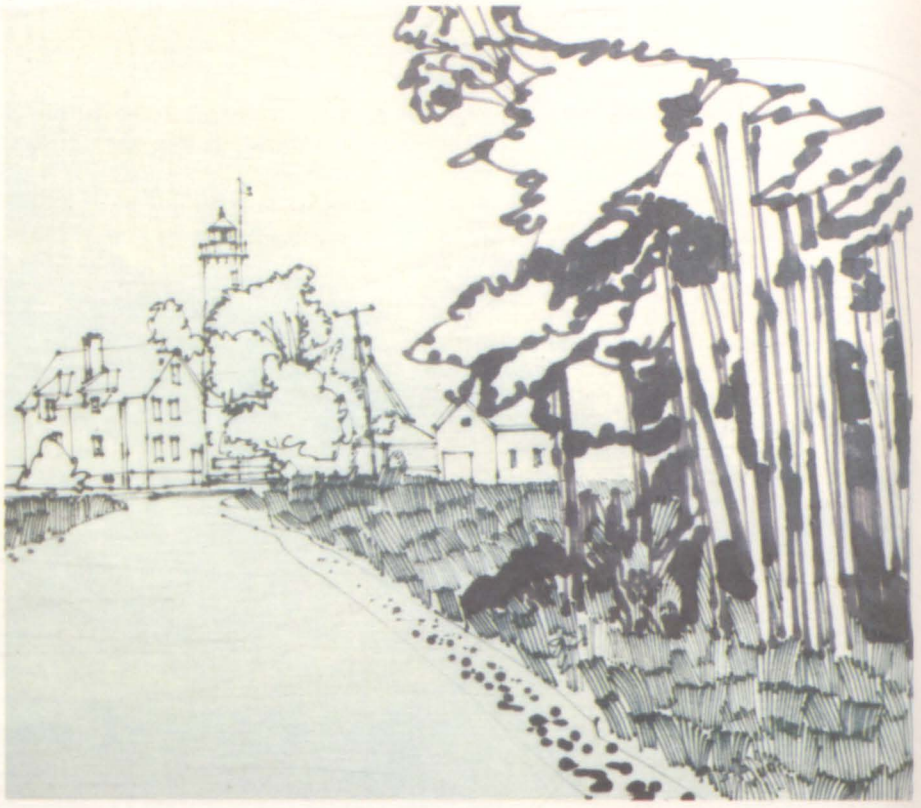
Die Wiese besteht aus einer dichten Fläche feiner Striche, an deren oberen Ende Sie mit dem Stift jeweils kurz verharren können, um die Textur zu beleben.

2. Erste Farbgebung

Mit einem hellen warmgrauen Marker malt der Künstler den Himmel aus und läßt dabei hier und da Flekken des Papiers als „Wolken" frei. Gleich anschließend geht er mit einem blaßblauen Stift über das noch feuchte Grau, um die beiden Farbtöne miteinander zu verschmelzen.
Die Wiesen bekommen eine gelbgrüne Färbung. Einige senfgelbe Partien lockern die Farbgebung auf. Für das Laub können Sie nacheinander Tupfer verschiedener Grüntöne auftragen: Borgman verwendet dunkles Olivgrün, helles Olivgrün, Nilgrün und Lasurgrün. Tupfen Sie die Farbtöne großzügig auf, und legen Sie dabei die Aufteilung von Licht und Schatten fest. Die Farben dürfen sich ruhig überlagern: Damit bekommt das Blattwerk eine gewisse Dichte.

Der Weg, der zum Leuchtturm führt, bekommt eine sandfarbene Tönung, die Spuren deutet Borgman mit dunklem Ocker an. Für den Wegrand fügen Sie etwas Senfgelb hinzu.

1



2

3

Die Schattenseiten der Gebäude im Hintergrund erhalten den gleichen warmen Grauton wie der Himmel. Für die Dächer können Sie helles Umbra und für die Fundamentsockel und Schornsteine Zinnoberrot verwenden.

3. Farben vertiefen und verfeinern

Der winzige Zipfel, der vom See zu erkennen ist, wird mit Hellblau ausgemalt. Das Laubwerk erhält mit Tannengrün seine dunklen Schatten. Mit einigen schwarzen Streifen auf den Stämmen werden die Bäume zu Birken.

Harry Borgman rundet sein Bild mit einigen zinnoberroten Blumen auf der Wiese ab. Um den Gebäudekomplex zu betonen, können Sie mit Warmgrau die Schattenpartien der Gebäude nachmodellieren.

Motivwahl

Der Künstler hat keine realistische Wiedergabe der Landschaft angestrebt. Es ging ihm bei der Auswahl seines Motivs vielmehr um Stimmung und Ausstrahlung.

Wenn man Marker auf Japanpapier verwenden will, empfiehlt Harry Borgman Motive, bei denen es nicht auf eine detailgetreue Wiedergabe ankommt – regenverhangene Landschaften etwa, bei denen die verschwimmenden Markerfarben genau die richtige Wirkung erzielen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Bogen Japanpapier (ca. 33 cm x 38 cm)
- Marker mit feiner Spitze: grau-grün und schwarz
- Marker in den folgenden Farben: Warmgrau hell und dunkel, Schwarz, Hellblau, Gelbgrün, Senfgelb, Olivgrün dunkel, Olivgrün hell, Nilgrün, Lasurgrün, Tannengrün, Sandton, Ocker dunkel, Umbra hell, Zinnoberrot.

Irving Shapiro

Alte Schiffe haben Geschichten zu erzählen, meint der amerikanische Künstler Irving Shapiro, und er versucht, diese Geschichten mit Mitteln der Malerei wiederzugeben.

„Motive für ein Gemälde kann man überall finden. Ich fahre beispielsweise gerne in einen Ort gleich nördlich von San Francisco namens Sausalito. Die kleine Stadt ist ein Mekka für Segelfahrer, aber sehr zum Verdruß der Anwohner befindet sich zwischen den eleganten Yachten auch eine Gruppe von scheinbar unansehnlichen Wracks. Mich allerdings faszinieren diese alten Boote.

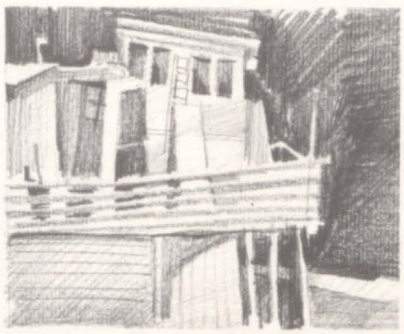
Ein Gewirr von ungeordneten Formen interessiert mich immer, weil es meiner Ansicht nach zum Prozeß des Malens gehört, daß man Teile ordnet. Mit anderen Worten: Etwas, das chaotisch ist, zwingt besonders dazu, daß man seine eigene Ordnung schafft. Aber an den Schiffswracks beeindruckte mich mehr.

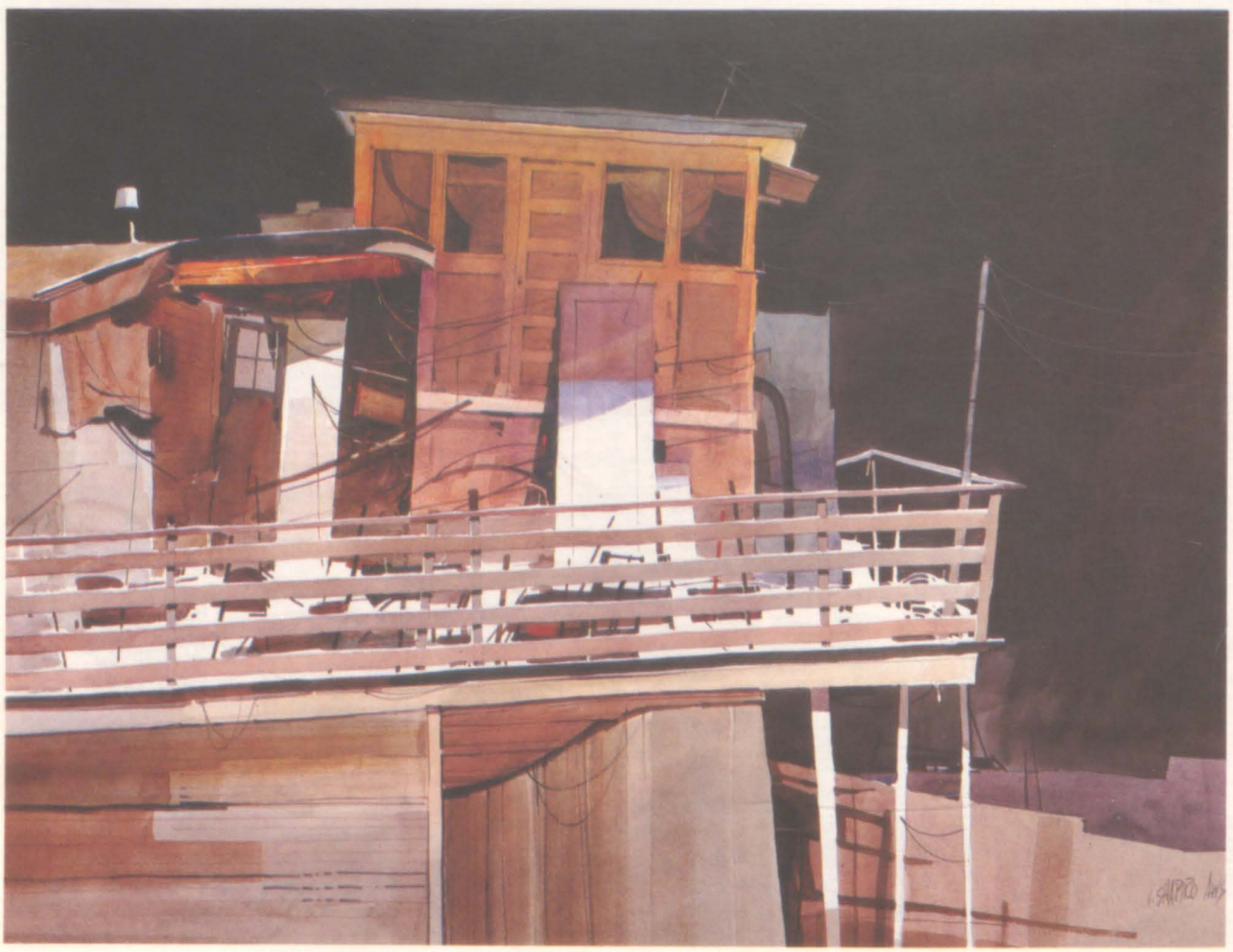
Darstellung des Charakters

Mein Titel ‚Schiff aus einer anderen Zeit' weist darauf hin, daß ich das Gefühl hatte, das Wrack wolle mir etwas über die Vergangenheit mitteilen – und darauf mußte ich eingehen.

Ich wählte einen Ausschnitt der Szene, der sich gut zu einer ausgewogenen Komposition der Formen eignete, wie sie die altertümliche Holzkonstruktion überall entstehen ließ. Ich verzichtete bewußt darauf, ein Schiff als Ganzes abzubilden,

„Schiff aus einer anderen Zeit", Aquarell auf leichtrauhem Aquarellkarton, 61 cm x 81,3 cm. Die Bleistiftskizze des verlassenen Schiffes macht im Vergleich mit Shapiros malerischer Umsetzung deutlich, wie sehr er sich auf Formen konzentriert, die durch die Holzkonstruktion des Schiffes entstehen und für eine klare Geometrie sorgen.





In Privatbesitz

denn mir ging es darum, Muster und Symbole zu schaffen, die die Persönlichkeit der Schiffe zum Ausdruck bringen konnten.

Ähnlich ging ich bei ‚Einst eine Königin' vor. Das Bild wirkt wie eine kühle, beschreibende Darstellung, aber ich habe sehr viel Gefühl in die Anordnung der vertikalen, diagonalen und gebogenen Linien gelegt.

Zwar muß man formale Zusammenhänge und Regeln beachten, aber wenn ein Bild Wirkung haben soll, dann muß, meiner Meinung nach, schon die Bildkomposition die ‚Seele' des Gegenstandes erfassen und widerspiegeln.

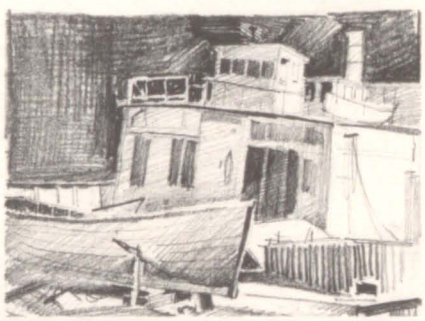
Aktion durch Farbe

Ein wichtiges Element in dieser künstlerischen Komposition ist auch die Farbe. Farbstudien könnten für Sie zwar eine Hilfe sein, ich verzichte jedoch weitgehend darauf, weil ich während des Malens für Ideen offen sein möchte.

Bei ‚Schiff aus einer anderen Zeit' betonte ich den Charakter des Schiffes und die Ausdruckskraft, die für mich in den Formen lag, indem ich mit einer konzentrierten Mischung von Pariserblau und Madderbraun einen unaufdringlichen Hintergrund malte. Dabei brachte ich die Mischung mit kräftigen Strichen auf die vorher gut angefeuchtete Fläche.

Bei ‚Einst eine Königin' malte ich zuerst den Hintergrund. Ich sage bewußt Hintergrund und nicht Himmel, weil die unorthodoxe Farbgebung etwas entstehen läßt, das mir wichtiger ist als jeder aussagekräftige Realismus: eine dramatische Stimmung.

Ich malte den Hintergrund großzügig mit Madderbraun, Krapplack dunkel, Echtviolett und Pariserblau; alle weiteren Farben bezog ich ganz bewußt auf diesen Hintergrund."



„Einst eine Königin", Aquarell auf leichtrauhem Aquarellkarton, 61 cm x 81,3 cm. Shapiro malte dieses Bild im Atelier nach einer detaillierten Tonwertstudie. Die Farben dienen fast ausschließlich dazu, die Gefühle auszudrücken, die der Maler für sein Motiv empfindet.

Skizzen aus Linien

Versuchen Sie nicht, Ihre Skizzen penibel und korrekt anzulegen. Souveränität im Umgang mit der Linie und der Blick für Stimmungen können für Ihre Notizen viel wertvoller sein.

Durch die Reduktion auf das Wesentliche erhält die Skizze Alan Cobers ihren besonderen Charme. Auf fast suggestive Weise vermittelt sie die Stimmung der dargestellten Szene.

Jeder Künstler kennt das Problem: Man beginnt zu zeichnen, macht einen Fehler, greift zum Radiergummi, setzt wieder an . . . Immer wieder wird die Arbeit an der Skizze unterbrochen, die Zeichnung verliert ihre Spontanität, sie wirkt steif, tot und übertrieben korrekt, und man verliert die Lust.

Souveräne Linienführung

Besonders häufig kommt es zu diesem unbefriedigenden Ergebnis, wenn man versucht, Menschen zu portraitieren. Ihr Skizzenbuch kann Ihnen helfen, den Fehler zu vermeiden: Mit Unterstützung der Skizze können Sie Ihre Spontanität „trainieren" und mit der Zeit die notwendige Souveränität in der Linienführung gewinnen.

Nutzen Sie möglichst viele Gelegenheiten, um Ihre Familie, Ihre Freunde und Verwandten mit schnellen Strichen zu skizzieren – und legen Sie Ihr Radiergummi beiseite! Weder anatomische Korrektheit noch eine ausgeklügelte Komposition ist von großer Bedeutung. Viel wichtiger ist es, in der Skizze die Atmosphäre einer Szene einzufangen.

Der Künstler Alan Cober demonstriert in seinen Studien, worauf es ankommt, wenn man auf dem Zeichenblock eine Szene notiert, sie sozusagen einfriert, um später jederzeit ihre besondere Stimmung vor Augen haben zu können.

Spontan und souverän wirkt diese Studie auf uns; durch penibles „Durchzeichnen" würde sie viel von ihrer Atmosphäre verlieren.

Wenige Bleistiftstriche dienen in der Skizze eines kleinen Jungen dazu, die Konturen zu beschreiben. Die Details der Szene sind fast völlig vernachlässigt worden. Der Künstler weiß, daß sie nur von der Hauptsache, Gesicht und Körper des Kindes, ablenken würden. Kleine Fehler, wie die Überzeichnung des Knies, werden nicht penibel korrigiert; Alan Cober läßt sie souverän stehen und gibt so dieser flüchtigen Skizze ihren besonderen Charme.

Scheinbare Nachlässigkeit

Auch in der Skizze, die Alan Cober an einem ruhigen Sonntagnachmittag von seinen Schwiegereltern angefertigt hat, beschränkt er sich auf Umrisse, legt keine Tonwertflächen an und ignoriert die meisten Details. Dadurch gelingt es ihm, die Atmosphäre der beschaulichen Szene, ihre entspannte, ruhige Stimmung, mit frappierender Deutlichkeit widerzuspiegeln.

Dort, wo die beiden Figuren sich im Raum überschneiden, radiert Alan Cober nicht etwa; er zeichnet sie einfach übereinander. Mit souveräner Sicherheit nutzt er diese scheinbare Nachlässigkeit als Kunstgriff, der seiner Skizze Lebendigkeit verleiht und uns den Eindruck einer eingefrorenen Bewegung vermittelt: Der Mann scheint seine Knie übereinanderzuschlagen; durch die Überzeichnung der beiden Figuren können wir in der Skizze die Bewegung zwanglos nachvollziehen.

Die gleiche Szene würde, penibel und korrekt „abgemalt", langweilig, gestelzt und atmosphärelos wirken. Weniger ist mehr – diesen Grundsatz sollten Sie bei Ihren Skizzen und Studien nie aus den Augen verlieren.

Tonwerte mit Methode

Farbige Tonwerte sind kein Problem, wenn Sie die Vorteile einer monochromen Untermalung nutzen.

Es ist nicht immer einfach, nach einer Tonwertskizze die Farben für ein Gemälde in den richtigen Hell- und Dunkeltönen zu mischen. Weil Ölfarben jedoch die Möglichkeit bieten, mit transparenten Lasuren zu malen, können Sie sich das Künstlerleben ein gutes Stück leichter machen: Wenn Sie die Tonwertkomposition mit terpentinverdünnter Farbe direkt auf der Leinwand ausführen, erhalten Sie eine monochrome Untermalung, die wie ein „Schwarzweißfoto" Ihres Motivs wirkt. Mit Lasuren können Sie sich nun an die farbliche Ausgestaltung Ihres Motivs machen, ohne sich über kompliziertes Abtönen den Kopf zerbrechen zu müssen.

1

1. Die Untermalung

Ferdinand Petrie wählt für sein Stillleben eine monochrome Untermalung in einer Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarin, einem neutralen Farbton, der mit den für das Gemälde vorgesehenen Farben harmoniert. Diese Mischung benutzt er, nicht zu stark verdünnt, um die Konturen zu skizzieren.

Um die Ziegelwand tonal anzulegen, können Sie die Mischung mit einem Malmittel, das je zur Hälfte aus Leinöl und Terpentinöl besteht, soweit verdünnen, daß sie gut deckt. Für die dunklen Töne mischen Sie Umbra gebrannt hinein.

2

2. Hell-Dunkelwerte

Für die Tischkante und die Gurke ist die dunkle Mischung des ersten Arbeitsschritts gut geeignet. Zur Darstellung lichtbeschienener Stellen hellen Sie sie einfach mit Weiß auf.

Die Krüge modelliert der Künstler mit der hellen Mischung aus Schritt 1, die er ganz nach Bedarf mit Weiß weiter aufhellt. Für das Tischtuch fügt er der Mischung noch mehr Weiß hinzu.

3. Schatten und Glanzlichter

Um die anderen Früchte und Gemüse sowie die Struktur des verwitterten Holzes zu modellieren, genügen die bereits erprobten Mischungen. Die Schatten können Sie mit einem dunklen Ton verstärken.

Auch Glanzlichter sollten Sie schon in der monochromen Untermalung anlegen. Weil nur noch dünne Lasurschichten über die Flächen des Bildes gemalt werden sollen, ist es empfehlenswert, die hellsten Bereiche des Gemäldes schon jetzt festzulegen.

3

4. Der Hintergrund

Um den Farben für die Übermalung möglichst viel Leuchtkraft zu geben, verwendet Ferdinand Petrie ein harzhaltiges Malmittel. Er mischt Kadmiumrot hell, Alizarin-Krapplack und Umbra gebrannt auf der Palette und verdünnt die Farbe mit dem Malmittel, bis die Farbe geschmeidig und transparent ist. Er verwendet einen flachen Haarpinsel, um mit dieser Mischung die Steinwand zu übermalen.

Nach derselben Methode können Sie eine transparente Mischung aus Lichter Ocker, Siena gebrannt und etwas Alizarin-Krapplack herstellen, die sich gut für eine Lasur auf den Holzflächen eignet. Der Künstler trägt sie dünn über die ganze Fläche auf. Dabei kommt es nicht darauf an, sehr gleichmäßig zu arbeiten. Eine lebhafte Wirkung erzielen Sie, wenn Sie die Farbe an den lichten Stellen etwas dicker auftragen.

4

5. Die Lasur des Kruges

Eine transparente Lasur aus Kadmiumrot hell und Kadmiumgelb hell sorgt für einen wirkungsvollen Krug. Übermalen Sie damit den Krug sehr dünn, damit die leuchtende Lasur durch das komplementäre Blau darunter gedämpft wird. Es ist besser, eine zu dünne Lasur mehrfach aufzutragen, bis der Effekt voll zur Geltung kommt, als ihn mit einer zu wenig transparenten Lasur zu verspielen.

Um das Glanzlicht zu betonen, können Sie etwas nasse Farbe fortwischen und es gezielt mit etwas verdünntem Lichter Ocker lasieren.

5

6. Gurke und Tomaten

Eine dünne Mischung aus Ultramarin und Kadmiumgelb hell dient Ferdinand Petrie als Lasur für die Gurke. Die Tomate wird mit einer leuchtenden, transparenten Mischung aus Alizarin-Krapplack und Kadmiumrot hell übermalt.

6

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Leinwandpappe von 35 cm x 35 cm
- einen mittleren, einen kleinen Borstenpinsel und einen flachen, weichen Haarpinsel
- Malmittel (Lein- und Terpentinöl im Verhältnis 1:1)
- harzhaltiges Malmittel
- einen Lappen
- eine Palette mit neun Farben: Ultramarin, Umbra gebrannt, Titanweiß, Kadmiumrot hell, Alizarin-Krapplack, Lichter Ocker, Siena gebrannt, Kadmiumgelb hell, Cölinblau.

7

7. Der letzte Schliff

Die Paprikaschote erhält eine treffende Lasur, wenn die Farbmischung der Gurke mit Gelb variiert vorsichtig aufgetragen wird. Kadmiumrot hell, Kadmiumgelb und etwas Weiß werden für die Mandarine gemischt. Tragen Sie die Lasur etwas ungleichmäßig auf die Mandarine, damit der Schatten von der Paprikaschote und von dem Krug in der Oberflächentönung mitspielt. Alizarin-Krapplack und Ultramarin werden für die Falten der Tischdecke gemischt.

Für die Lasuren des Steingutkruges und des Knopfes auf dem Krugdeckel dient mit viel Malmittel verdünntes Cölinblau. Der Pilz wird mit einer dünnen Schicht Siena gebrannt lasiert.

Auf der glatten Oberfläche der Tomate und der Paprikaschote erscheinen die Glanzlichter am deutlichsten. Wenn Sie die jeweilige Lasurmischung mit Weiß aufhellen, können Sie die Glanzlichter gezielt betonen. Auch dem Glanzlicht auf dem großen Krug können Sie so den letzten Schliff geben.

LASUREN

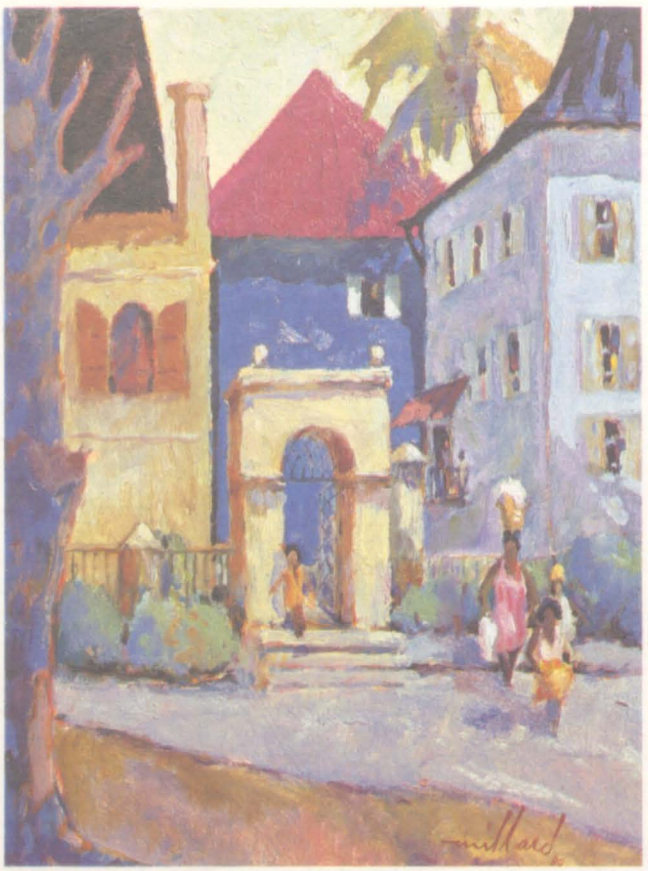
Lasur nennt man eine dünne, transparente Farbschicht, die über eine andere, schon getrocknete Farbschicht gemalt wird. Beide Farben mischen sich optisch zu einer dritten Farbe: Durch die durchsichtige Lasur scheint die Untermalung wie durch farbiges Glas.

Formgebung

Mit Hilfe einfacher geometrischer Formen bringen Sie Abwechslung in Ihre Bildkompositionen.

Schon wenn Sie ein Motiv betrachten, sollten Sie die wesentlichen Grundformen zu bestimmen versuchen und sie zu einer aussagekräftigen Komposition fügen. Lassen Sie sich bei der Wahl Ihres Standpunkts von den Formen lenken. David Millard wählte für seine Ölskizze einen Ausschnitt, in dem die dreieckigen Formen der Dächer zu den Rechtecken der Wände, des Schornsteins und des Torbogens kontrastieren. Die vom Himmel gegen die kräftigen Farbtöne der Dächer gebildete negative Form unterstreicht die Anordnung der geometrischen Elemente.

In Frederic Henderschotts Bild entstehen die geometrischen Formen auf eine etwas andere Weise. Der Künstler hat durch die Anordnung der Pfosten und Balken ein die gesamte Bildfläche überziehendes



„Das blaue Haus", Ölskizze von David Millard. Die sorgfältige Ordnung geometrischer Formen trägt viel zur Wirkung dieser einfachen Szene bei.

„Stilleben auf dem Dach" von Frederic Henderschott. Der Künstler hat Pfosten und Balken so eingesetzt, daß sie vor den kräftigen Formen des Hintergrundes ein fein strukturiertes Muster geometrischer Formen bilden.

Sammlung Charles Singer

rhythmisches Muster aus Rechtekken und Dreiecken geschaffen. Es bildet zu den strengen Formen der Mauern im Hintergrund ein faszinierendes Gegengewicht und gibt dem eigentlich recht schlichten Motiv einen hohen Blickreiz.

Geometrische Hintergründe

Den phantasievollen Einsatz geometrischer Formen sollten Sie nicht allein auf Motive im Vordergrund beschränken. In einer Landschaftsszene beispielsweise finden sich fast immer Elemente wie Zäune, Hecken, Straßen oder Höhenzüge, die Sie dazu nutzen können, die Bildfläche in eine Anzahl von Formen unterschiedlicher Größe aufzubrechen.

Abhängig davon, wie Sie diese Formen behandeln, können Sie den Bildgegenstand entweder betonen und ihn sozusagen direkt ins Rampenlicht rücken, oder mit dem Gegengewicht des Hintergrunds verhindern, daß das Bild allzu direkt wirkt. In jedem Fall vermeiden Sie mit klaren und kräftigen geometrischen Formen, daß eine Szene konfus erscheint, und sind damit auf dem Weg zu einer deutlicheren Bildaussage.

Es besteht kein Grund zur Aufregung, wenn sich in einem Motiv keinerlei klare Formen zeigen: Als Künstler steht Ihnen die Freiheit zu, kaum Wahrgenommenes zu verstärken, zu verändern oder Neues zu erfinden. Wichtig ist vor allen Dingen, daß die Formen sich in einem Gleichgewicht befinden und sich gegenseitig spannungsvoll ergänzen, ohne vom Bildgegenstand zu sehr abzulenken.

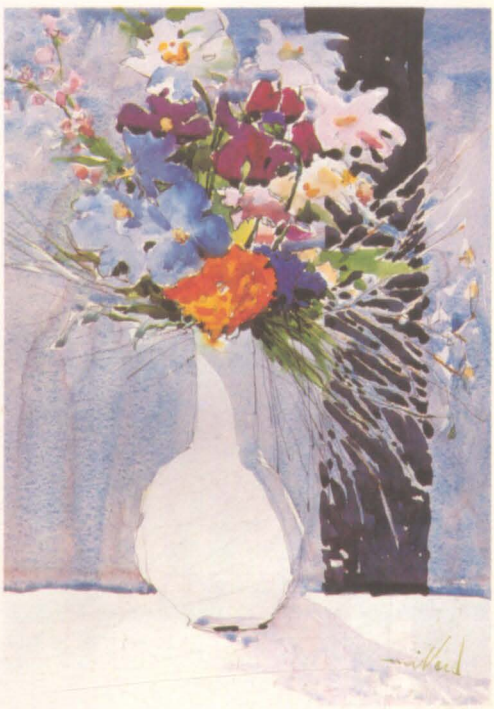
Optische Effekte

Hintergrundformen können die Tiefenwirkung und die scheinbaren Größenverhältnisse in einem Bild bestimmen. In den beiden Blumenvasen von David Millard wird dieser Sachverhalt deutlich. Im oberen Aquarell sorgen die dunklen, schmalen Rechtecke am oberen und unteren Bildrand für Bildtiefe. Sie scheinen aber auch den Bildgegenstand in das dazwischenliegende helle Quadrat hineinpressen zu wollen. Bei der unteren Skizze hingegen begünstigt das außerhalb der Bildmitte angeordnete dunkle Rechteck eine vertikale Ausrichtung der Komposition und betont die Größe der Vase.

Tonwert und Farbton

Es ist interessant zu beobachten, wie in beiden Beispielen sowohl der Tonwert als auch der Farbton die Kraft der geometrischen Formen verstärken. Mit geschickt gewählten Farbkombinationen stellt David Millard die geometrischen Formen klar heraus und bezieht sie dennoch auf den Bildgegenstand. Wenn man sich über die Komposition der Formen im klaren ist, fällt es leichter zu entscheiden, wie man sie farblich aufeinander abstimmt.

Der Umgang mit der Geometrie von Formen führt mit zunehmender Praxis und Erfahrung zu instinktiver Sicherheit. Dennoch ist es immer wieder hilfreich, aus der Geometrie anderer Bilder zu lernen. Besonders lehrreich sind die Meister der Renaissance, die sowohl den gesetzmäßigen Aufbau als auch die gefühlsmäßige Ausdruckskraft von geometrischen Bildkompositionen mit außerordentlich großem Geschick beherrschten. Bei vielen großen religiösen Gemälden dieser Zeit wurde etwa die ruhige und friedvolle Form der Pyramide gewählt, um die Madonna mit dem Kind darzustellen. Diese geometrische Anordnung führt den Blick nach oben, dem Göttlichen entgegen.



Die Aquarelle von David Millard verdeutlichen, wie geometrische Formen des Hintergrunds die Wahrnehmung des Bildgegenstands beeinflussen können. Achten Sie auf horizontale und vertikale Elemente.

Tip

FORMEN KOMPONIEREN

Der beste Weg herauszufinden, wie die Formen in einer Bildkomposition wirken, besteht darin, verschiedene Anordnungen miteinander zu vergleichen. Wählen Sie mehrere Gegenstände, in deren Formen Quadrate, Rechtecke und Dreiecke verschiedener Größe erscheinen. Nun können Sie vor einem einfarbigen Hintergrund verschiedene Kompositionen ausprobieren.
Es ist hilfreich, jede Anordnung kurz zu skizzieren, denn anhand der Skizze können Sie das Gleichgewicht, die Überschneidungen und die zum Bildgegenstand hinführenden Diagonalen der Formen gut beurteilen. Lassen Sie die Komposition eine Zeitlang auf sich wirken, und versuchen Sie herauszufinden, welche Elemente für die jeweilige Wirkung verantwortlich sind.

National Gallery of Modern Art, Washington D. C., Sammlung Andrew Mellon

„Die Rast auf der Flucht nach Ägypten" von Gerard David (ca. 1460–1523). Öl auf Holz, 44 cm x 43 cm. Die Darstellung der Madonna mit dem Kind ist eine klassische Dreieckskomposition, die Frieden und Gottverbundenheit symbolisiert.

Staffeleien

Wer an der Malerei Freude gefunden hat, wird sich sicher bald eine Staffelei zulegen wollen. Im Fachhandel hat er die Wahl zwischen diversen Modellen, die sich nach Größe, Gewicht und Preis unterscheiden.

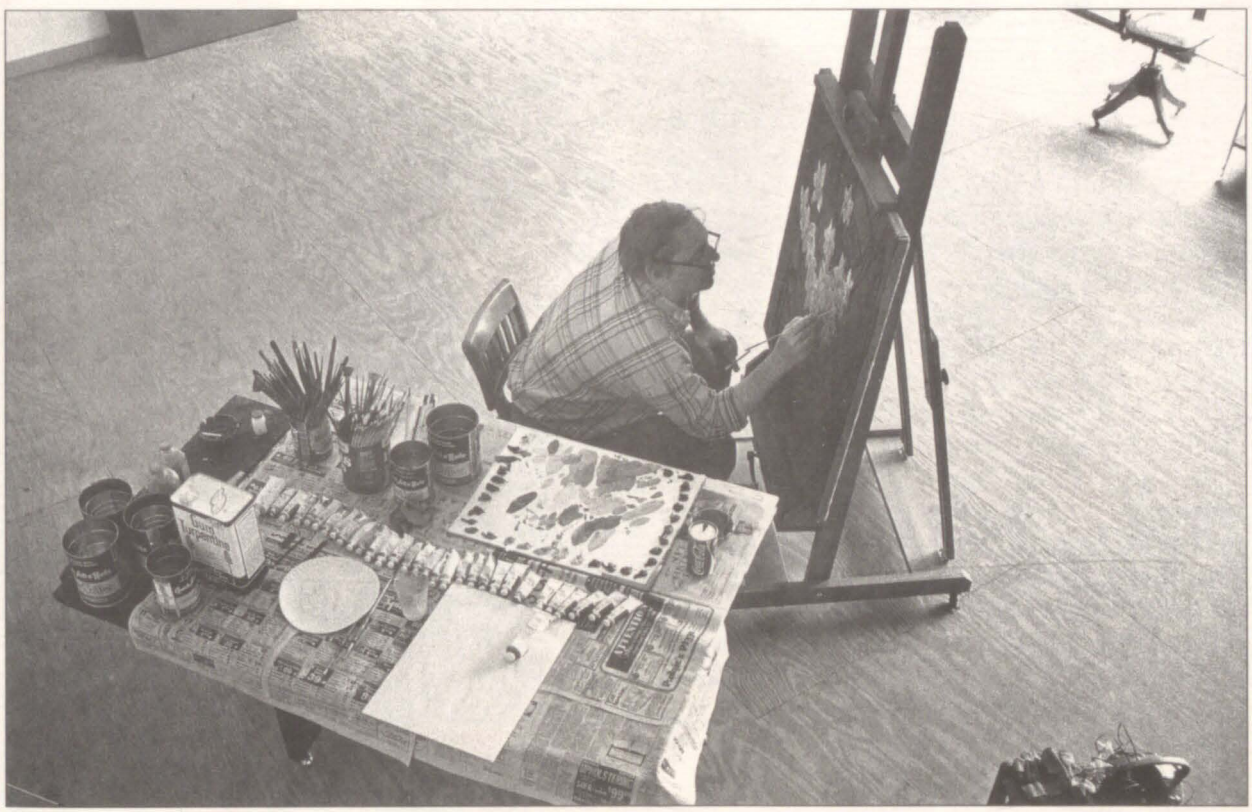
Welche Staffelei eignet sich für welchen Zweck?
Die gebräuchlichste und vielseitigste Staffelei ist ein Dreifuß-Stativ. Sie ist leicht und daher gut zu transportieren. Teleskopbeine erlauben es, die Staffelei in der Höhe zu verstellen. Hergestellt werden die verhältnismäßig preisgünstigen Modelle aus Aluminium oder Holz.
Praktisch sind zweifellos Modelle, bei denen eine eingebaute Schublade Malutensilien aufnimmt. Allerdings muß man solchen Luxus auch bezahlen. Platzsparend, doch nur fürs Malen daheim geeignet, sind Tischstaffeleien. In Aluminiumausführung sind sie recht preisgünstig, doch nicht immer so standfest wie Holzmodelle. Günstig ist es, wenn sich verschiedene Malwinkel einstellen lassen. Beim Kauf einer Tischstaffelei sollten Sie darauf achten, daß sie für die Formate, die Sie bevorzugen, groß genug ist.
Studiostaffeleien sind für besonders große Formate geeignet. Sie zeichnen sich durch Solidität und Standfestigkeit aus. Da sie aber nicht zusammenklappbar sind und einen festen Standplatz benötigen, eignen sie sich eher für den wirklichen Profi.

Wie kann man sich ohne Staffelei behelfen?
Ein Stuhl und ein glattes Brett sind so ziemlich alles, was man für eine Behelfsstaffelei benötigt. Befestigen Sie eine Leiste an das Brett, auf dem die Leinwand oder die Malpappe Halt findet. Das Brett bringen Sie in eine sichere Schräglage, wenn Sie es auf dem Sitz des Stuhls abstellen und es an der Lehne festbinden. Zu diesem Zweck empfiehlt es sich, Ösen an der Rückseite des Bretts anzubringen.

Was kann man zur Pflege seiner Staffelei tun?
Hölzerne Staffeleien sollten ab und zu mit Möbel- oder Wachspolitur behandelt werden, um sie gegen Feuchtigkeit zu schützen. Die Flügelschrauben setzen sich nicht fest, wenn Sie sie mit leichtem Öl oder Vaseline schmieren.

Läßt sich die Standfestigkeit der Staffelei erhöhen?
Vor allem bei der Freiluftmalerei ist es wichtig, die Staffelei sicher aufzustellen. Oft kann man sie irgendwo festbinden. Campingheringe bieten ebenfalls sichere Verankerungspunkte.

Der Künstler John Arthur sitzt an einer wuchtigen und schweren Studiostaffelei. Sie ist ideal für ein großes Atelier, in dem sie nicht ständig hin- und herbewegt werden muß. Da es nicht jedermanns Sache ist, lange Zeit im Stehen zu malen, ist es gut, wenn man an der Staffelei die Arbeitshöhe wählen kann. Für die Arbeit im Atelier eignet sich dazu am besten ein Hochstuhl. Er sollte drehbar sein.



National Gallery of Modern Art, Washington D.C. Sammlung Andrew Mellon

Vorschau auf Heft 21

Portraitieren mit **ACRYL**: Wir zeigen, wie Sie sanfte Übergänge in den Hauttönen erzielen können.
Auch in der Rubrik **KOHLE** geht es um Übergänge – feinste Tonwertabstufungen, die durch Verwischen oder Strich an Strich entstehen.

Mit Farblasuren lassen sich in der **ÖLMALEREI** überraschende Effekte erzielen. Sie erfahren Nützliches und Anwendbares über Farbkonsistenzen, Malmittel und optische Mischungen und lernen die Wirkung von Lasuren über Impasto-Farbaufträgen kennen.
In der Rubrik **AQUARELL** geht es um die Farbpigmente und ihre Eigenschaften. Ist es Ihnen schon einmal vorgekommen, daß Sie in einem Bild den Himmel als unnatürlich stahlblau empfunden haben oder daß ein Gebäude in Ihrem Aquarell zu schweben schien? In diesen Fällen können die Pigmente der verwendeten Farben die Ursache gewesen sein.
IM ATELIER sind wir bei Eileen Goodman zu Gast. In ihren ruhigen, sorgfältig geplanten Stilleben beschäftigt Sie sich mit dem subtilen Wechselspiel von Licht und Schatten. Eindrucksvolle Stilleben sind Ihre Motive, die sie in Öl wie in Aquarellfarben meisterhaft ausführt.
SEHEN UND VERSTEHEN hat den kunstvollen Einsatz von Größenverhältnissen zum Thema. Wir zeigen, wie die geschickte Verteilung von verschieden großen Elementen Struktur schafft.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 21

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 21

SEHEN UND VERSTEHEN

Maßgebliche Größen 561

ACRYL

Hauttöne 566
Übung: Portrait einer Frau 568

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

Ein Arrangement von Farben 572

AQUARELL

Farbpigmente 574

IM ATELIER

Eileen Goodman 578

ÖLMALEREI

Die Kunst des Lasierens 582

KOHLE

Tonaufbau 584
Übung: Dünen am Strand 585

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

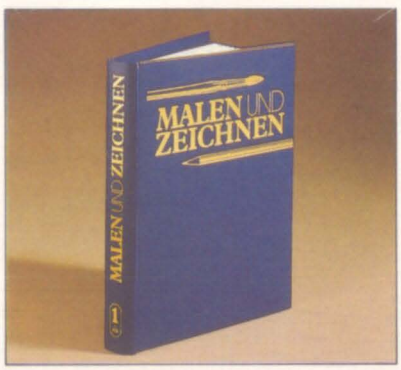
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 561, 562, 564 David Millard; 563 Elizabeth Leonard; 565, 572, 573 David Friend; 574 Tom Hill; 575 Zoltan Szabo; 576, 577 Christopher Schink; 578–581 Olga Zaferatos; 583 Joseph Sheppard; 588 Harry Borgman
Bildmaterial auf den Seiten 566–571 und 584–587 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Maßgebliche Größen

Die Größenverhältnisse der einzelnen Bildgegenstände zueinander spielen in jedem Gemälde und jeder Zeichnung eine entscheidende Rolle.

Wenn ein Gemälde mit sicherem Blick für maßstäbliche Wirkungen aufgebaut wurde, setzt es Sie tatsächlich „ins Bild" über die dargestellte Szene, weil es Räumlichkeit und Proportionen überzeugend vermittelt. Ein solches Bild wird Sie nicht darüber im Unklaren lassen, wie weit oder nah Sie sich als Betrachter zu einer Szene befinden. Darüberhinaus definieren in ihm klare Bezugsgrößen die verschiedenen Bereiche der Szene.

Die ganze Kunst liegt darin, Gegenstände in die Komposition einzufügen, die es dem Betrachter des Bildes ermöglichen, einen klar definierten „Standpunkt" einzunehmen. Wenn hingegen alle Gegenstände eines Bildes im gleichen Maßstab dargestellt werden, als ob sie sich auf derselben Bildebene befänden, geht dem Betrachter jegliches Gefühl für den Bildraum und die Entfernung zwischen den Gegenständen verloren, und die Szene erscheint flach.

Anhaltspunkte

Versuchen Sie daher, Ihre Geschicklichkeit darauf zu verwenden, Größenverhältnisse als Mittel einzusetzen, den Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Bildes zu etablieren. Eine große Figur im Vordergrund liefert Ihnen einen sicheren Anhaltspunkt dafür, wie weit der Betrachterstandpunkt vom Vordergrund entfernt ist, und sie legt fest, wieviel Raum sich zwischen Vordergrund und Hintergrund befindet. Damit aber wird zugleich auch der Mittelgrund definiert.

Noch größere Aussagekraft besitzt die Staffelung von Personen in der Bildtiefe. Zum Hintergrund im-

DEUTLICHE GRÖSSENVERHÄLTNISSE
Größenverhältnisse werden in einem Bild nur dann deutlich, wenn man über einen Vergleichsmaßstab verfügt. Menschliche Figuren eignen sich dafür besonders. Weil wir wissen, wie groß Menschen sind, können wir anhand ihrer Größe im Bild die übrigen Größen bestimmen.

Durch die Größe einer Person werden unbestimmtere Formen „geklärt". Obwohl die Landschaft in A nicht anders als in B gezeichnet ist, rückt der Abhang, auf dem die Person sitzt, im Bild B mit der Person nach vorn.

A

B

Kathryn Alexis

In dieser Aquarellskizze von David Millard spielen Größenbeziehungen eine wichtige Rolle. Decken Sie zur Probe einmal die Figur im Vordergrund ab: Beinahe jede räumliche Ordnung geht verloren.

In David Millards Straßenszene lenkt die Größenstaffelung der Gegenstände den Blick des Betrachters in die Bildtiefe. Als maßstabgebender Anhaltspunkt dient dem Künstler der Verkaufstand im Vordergrund.

mer kleiner erscheinende Menschen schaffen nicht nur räumliche Ordnung, sie leiten den Blick des Betrachters obendrein ins Bild.

Praktische Anwendung

Um eine möglichst klare Aussage über die räumliche Ordnung eines Motivs zu treffen, wählen Sie zunächst einen Gegenstand, den Sie so in Ihre Bildkomposition aufnehmen können, daß er Ihren Betrachterstandort definiert. Jeder Gegenstand, der in der Natur gewöhnlich in immer derselben Größe auftritt, ist geeignet, die Entfernung zwischen Ihrem Standpunkt beim Malen und der Szene zu verdeutlichen. Sie müssen ihn lediglich im Bildvordergrund plazieren. Jeder Betrachter des Bildes wird sich dann auf Ihren Standpunkt beim Malen versetzt fühlen.

Malen Sie diesen Gegenstand nicht zu klein. Wenn seine Entfernung zu Ihnen zu groß ist, wird es schwierig, weiter entfernte Gegenstände kompositorisch günstig einzusetzen.

Ausgehend von diesem Anhaltspunkt können Sie nun die Abstände zwischen den Gegenständen Ihrer Komposition bestimmen und Ihre Abbildungsgröße festlegen. In David Millards Straßenszene etwa wurden die menschlichen Figuren in gleichmäßigen Schritten verkleinert, um den Eindruck einer auf ihrer ganzen Länge mit Menschen gefüllten Straße zu vermitteln. Sie können aber auch wie Steve Raffo in seinem Bild „Sonnenuntergang in der Stadt" den Blick von einer großen Figur im Vordergrund zu deutlich kleineren Figuren im Hintergrund springen lassen und damit viel Raum für den Mittelgrund schaffen.

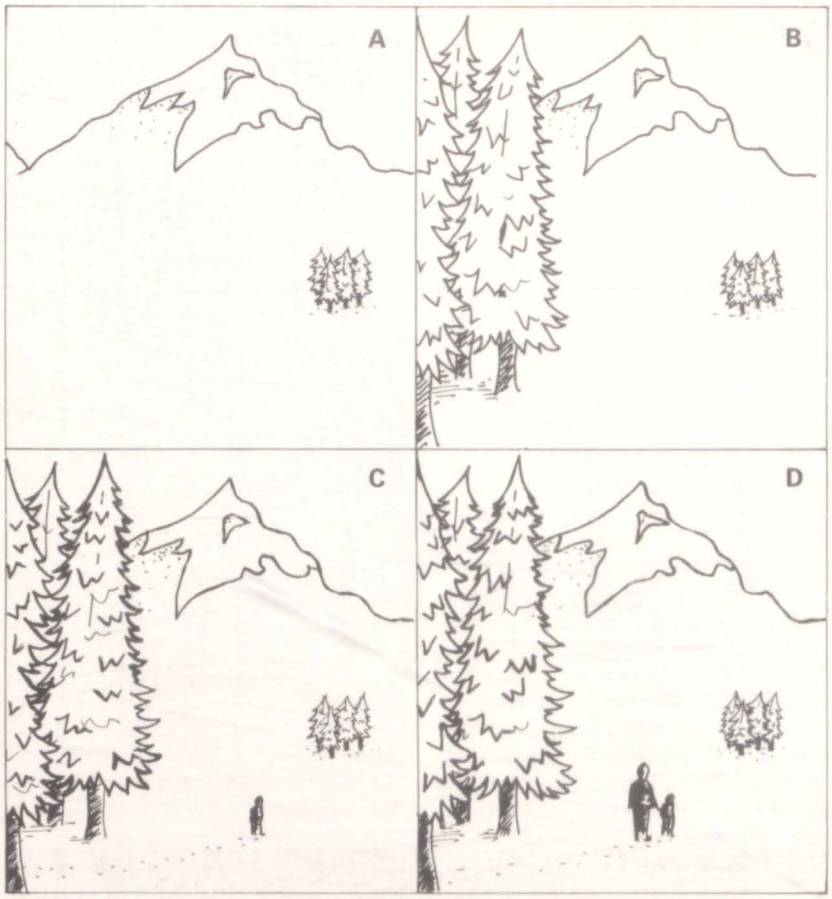
Für die künstlerische Entscheidung über die räumliche Aufteilung und die Anordnung der Bildgegenstände sollten Sie die Größenverhältnisse nutzen. Durch Staffelung können Sie wirkungsvolle Verbindungen schaffen; durch isolierte, in der Größe klar definierte Gegenstände erzeugen Sie Zentren für eigenständige Bildbereiche.

Tip

ALLES IM BILD

Bei der Bildgestaltung sollten Sie Größenbeziehungen nicht als einzigen Kunstgriff anbringen, sondern Ihr Wissen über räumliche Tiefenwirkung einsetzen. Gegenstände beispielsweise, die Sie klein darstellen, weil sie sich weit im Hintergrund befinden, werden um so überzeugender wirken, je weniger detailliert sie ausgeführt werden. Auch die Luftperspektive kann die Tiefenwirkung von Größenbeziehungen unterstützen.

Auch Stilleben können von sorgfältig gesetzten Größenverhältnissen profitieren. In David Millards Aquarell dienen die Knoblauchzwiebeln als Bezugsgröße.



Kathryn Alexis

GEFÜHL FÜR GRÖSSE

Unsere Abbildungen verdeutlichen, wie man aus Größenverhältnissen Raumtiefe abliest.

A. Obwohl die Szene noch recht unbestimmt ist, veranlassen die Tannen den Betrachter, die Form im oberen Bilddrittel als Berg in der Ferne zu deuten.

B. Die Bäume im Vordergrund erlauben durch den Vergleich mit den kleineren Bäumen die Tiefe des Bildraumes abzuschätzen.

C. Die kleine Figur, die ein Erwachsener sein könnte, läßt die Bäume riesig wirken und schafft große Distanz.

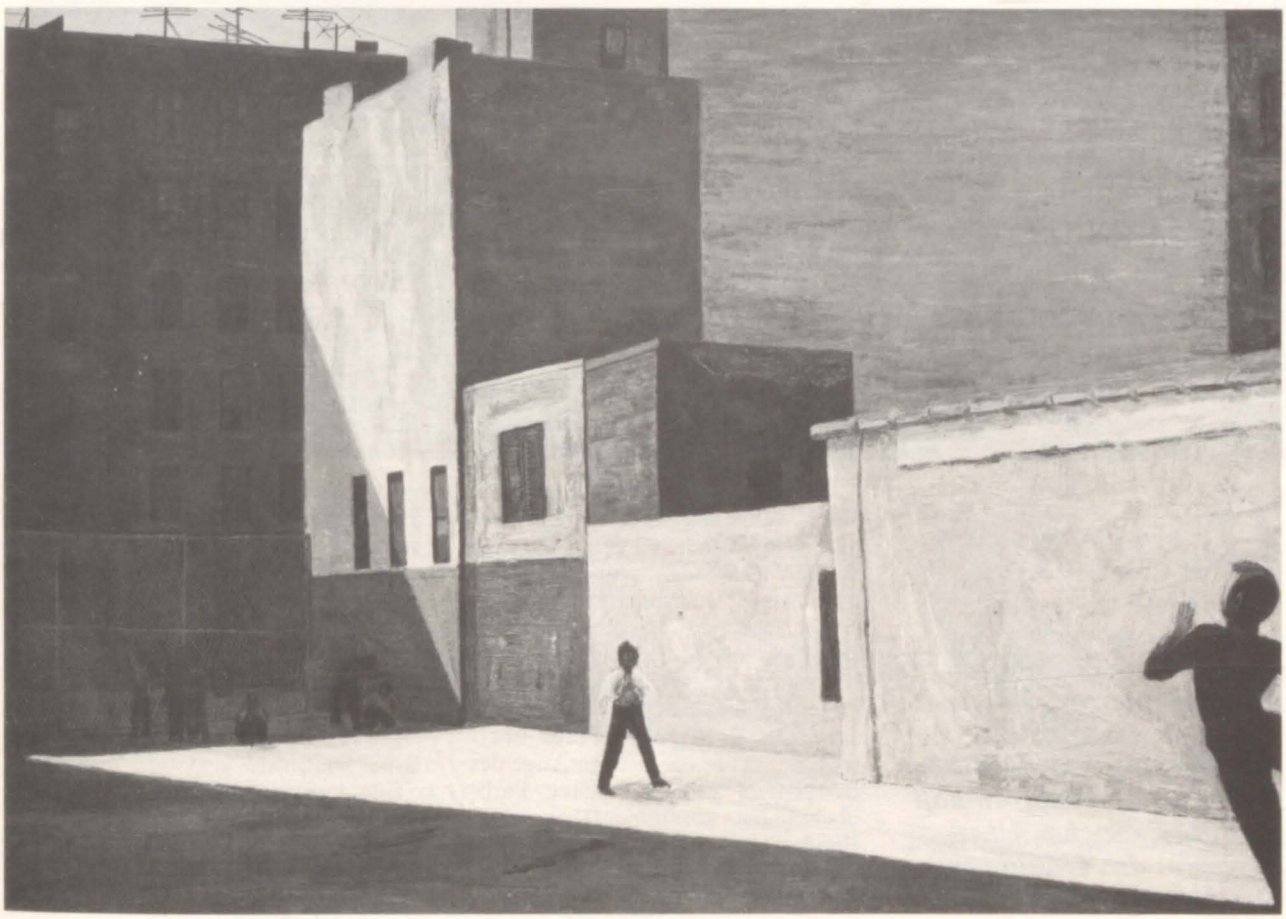
D. Die größere Figur läßt die kleinere als Kind erscheinen. Die Bäume im Vordergrund wirken jetzt viel kleiner, die im Hintergrund weiter entfernt.

„Heranziehende Regenwolken" von Roger Medaris. Alkydharz und Öl auf Hartfaserplatte, 26 cm x 47 cm. Weite und Ferne werden durch den großen Abstand zum Bezugspunkt, dem winzigen Fußgänger, noch unterstrichen.

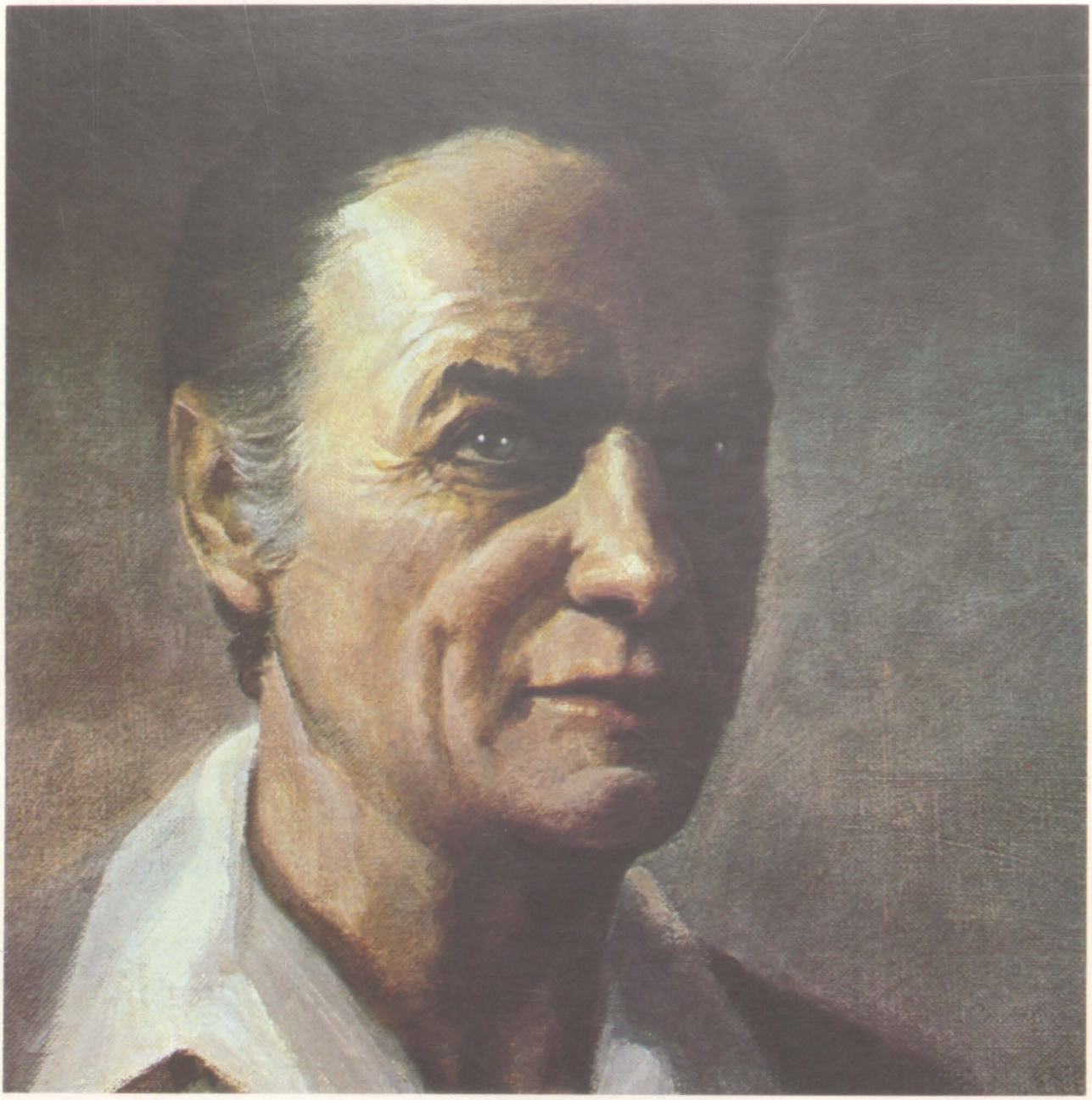
Sammlung Betty Medaris

WW Noton and Company Inc., New York

„Sonnenuntergang in der Stadt" von Steve Raffo. Öl auf Leinwand, 61 cm x 76,2 cm. Der vom Künstler hinzugefügte Junge im Vordergrund verstärkt die räumliche Tiefe der photographischen Vorlage.



Sammlung Betty Medaris



Hauttöne

Die kurze Trockenzeit, gemeinhin ein Vorzug der Acrylfarbe, kann beim Portraitieren zum Problem werden. Anders als die „geduldigen" Ölfarben läßt sich Acryl nicht naß-in-naß zu zarten, weichen Übergängen in den Hauttönen verarbeiten.

Auch wenn Acrylfarben nicht sonderlich geeignet sind, naß-in-naß vermalt zu werden, so gibt es doch eine Menge reizvoller Möglichkeiten, weiche Farbübergänge zu erzielen. Gerade weil die Acrylfarben so schnell trocknen, können Sie mehrere gebrochene oder lasierende Farbschichten in schneller Folge übereinanderlegen, die sich im Auge des Betrachters zu allmählichen Farbübergängen zusammenfügen. Das Ergebnis ist zwar kein so weicher, ebenmäßiger Farbübergang wie bei Öl, er wirkt dafür aber lebendiger,

Um in seinem Portrait weiche Konturen und reizvolle Übergänge zu schaffen, stupfte Rudy de Reyna mit Malmittel verdünnte Farben mit wenig Druck über eine Untermalung. Eine Lasur läßt die Hauttöne leuchten und gibt ihnen Zusammenhalt.

spannender – und ist eben „typisch Acryl". Geht Ihnen das Trocknen doch zu schnell, so verlängern Sie die Trockenzeit mit einem speziellen Malmittel.

Stupfen

Wenn Sie Farbe halbdeckend, in kurzen, leicht bürstenden Strichen kreuz und quer auf eine schon trokkene Untermalung aufbringen, scheinen die entstehenden gebrochenen Striche und Farbflecken optisch zu einem neuen, überleitenden Farbausdruck zu verschmelzen. Damit die Farbe gut zu verarbeiten ist, wird sie mit Malmittel geschmeidig gemacht. Soll ein gestupfter Farbauftrag jedoch die Transparenz einer Lasur haben, muß zum Malmittel auch sehr viel Wasser beigemischt werden.

In diesem Fall wird die Farbe sehr dünn aufgetragen und der Pinsel in schnellen, sanft bürstenden Bewegungen geführt. Zum Stupfen eignet sich besonders ein flacher, kräftiger Borsten- oder Nylonpinsel, denn die Striche sollen sichtbar unregelmäßig sein.

Trockenpinseltechnik

Auch mit einem weichen Flachpinsel können Sie, wenn Sie mit nur sehr wenig Farbe arbeiten und den Pinsel leicht und recht flach übers Bild ziehen, feinste Tonabstufungen erzielen. Besonders beim Malen von Hauttönen erreichen Sie mit dieser Trockenpinseltechnik überzeugende Farbübergänge. Legen Sie dünne Aufträge von Hell nach Dunkel übereinander. Je mehr Schichten Sie übereinander malen, desto reicher und vibrierender wirkt die resultierende optisch gemischte Farbe.

Lasieren

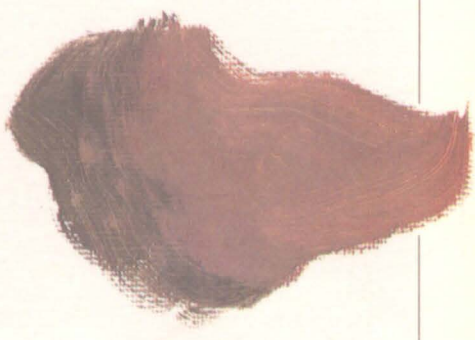
Ein ähnlich differenzierter Ausdruck entsteht durch eine Lasur: Der feine, transparente Überzug vertieft die Töne und verbindet die vorhandenen Farbflächen miteinander. Hierzu wird – je nach gewünschter Wirkung – die Acrylfarbe mit glänzendem oder mattem Malmittel verdünnt.

Die Lasur können Sie mit einem flachen weichen Haarpinsel dünn auftragen und den gewünschten Ton in mehreren Lagen behutsam aufbauen, damit die Wirkung der unteren Farbschichten nicht verloren geht.

FLEISCHTÖNE – SCHICHTWEISE AUFGEBAUT

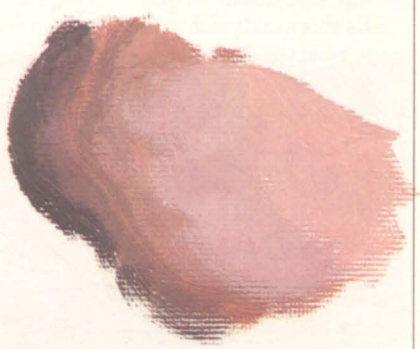
Acrylfarben werden am besten Schritt für Schritt zu natürlichen Hauttönen kombiniert. Weil sich Acryl kaum naß-in-naß verarbeiten läßt, werden die Schattierungen des Teints durch zarte, sich überlagernde Farbschichten allmählich von dunkel nach hell aufgebaut. Als Ausgangsbasis genügen fünf Farben: Siena gebrannt, Ultramarin, Lichter Ocker, Krapplack dunkel und Weiß. Die Farben werden so übereinandergelegt, daß jeweils ein Teil der unteren Farbe stehenbleibt, im Grenzbereich ein Teil durchschimmert und ein Teil überdeckt wird.

Eine Mischung aus Siena gebrannt, Ultramarin, Lichter Ocker und Weiß bildet die unterste Farbschicht.



Eine um Krapplack dunkel erweiterte Farbmischung wird über die erste Farbschicht gemalt.

Eine Mischung aus dem Farbton der zweiten Schicht und Weiß dient als dritte Farbschicht.



Um den Ton aufzuhellen und wärmer zu gestalten, mischen Sie Krapplack dunkel mit etwas Weiß.

Fügen Sie der eben benutzten Mischung noch mehr Weiß und etwas Lichter Ocker hinzu.

Die letzte Farbschicht besteht aus Weiß, mit einer Spur der Mischung aus Schritt 5.

Übung: Portrait einer Frau

In seinem Acryl-Portrait hat Rudy de Reyna Stupf- und Trockenpinseltechniken verwandt, um Hauttöne mit all ihren Schattierungen elegant und weich ineinander übergehen zu lassen.

1. Komposition strukturieren

Der Künstler fertigt zunächst eine Skizze auf Pauspapier von der Größe der Leinwand. Mit einem weichen Bleistift (4B) schraffiert er die Konturen der Bleistiftzeichnung auf der Papierrückseite. Dann legt er es mit der Rückseite auf eine fertig grundierte, grobe Leinwand und fährt mit einem 2H-Bleistift den Linien der Zeichnung nach. Das Graphit auf der Rückseite des Papiers sorgt dafür, daß sich die Zeichnung überträgt. Der Vorteil dieser Methode: Man kann die Skizze sorgfältig ausarbeiten und korrigieren und dann auf die Leinwand übertragen.

Zur Orientierung wird der Hintergrund um das Frauenprofil herum mit einem Grundton ausgemalt. Es empfiehlt sich eine mit Malmittel verdünnte Mischung aus Kadmiumrot, Lichter Ocker und Ultramarin, die Sie mit einem flachen Borstenpinsel auftragen können.

Die dunkelsten Schatten im Gesicht deuten Sie mit Spuren einer Mischung aus Siena gebrannt, Ultramarin und Weiß an.

2. Schatten und Haare

Mit einem aus Kadmiumrot, Ultramarin und Weiß gemischten Ton, dem ebenfalls Malmittel beigegeben wird, malt de Reyna die Schattenpartien um Nase, Augen, Mund und am Hals. Geschickt wird ein Teil der dunkleren Untermalung in den Farbauftrag eingebunden.

Für das Haar können Sie Siena gebrannt, Ultramarinblau, Lichter Ocker und Malmittel mischen und die Farbe mit fließenden Strichen auftragen, die dem Schwung der einzelnen Haarsträhnen folgen. Dieselbe Mischung eignet sich für den Schatten auf dem Pulloverkragen.

Die Lippen werden zunächst mit einem eher stumpfen Grundton aus Kadmiumrot, Umbra gebrannt und Weiß angelegt. Ihre exakte Form können Sie später ausarbeiten.

1

2

3. Die mittleren Töne

Einen mittleren Ton für die Haut erhalten Sie aus der Farbmischung, die Sie schon für die Schattenpartien im Gesicht verwendet haben, wenn Sie sie mit Weiß aufhellen. Um diesen Ton sanft in die Schattenpartien – z. B. an Hals und Kinn – übergehen zu lassen, stupfen Sie ihn an diesen Stellen über die dunkle Übermalung. Nehmen Sie dazu nur auf die Spitze des Pinsels Farbe, und führen Sie ihn leicht bürstend vor und zurück, damit die Striche körnig und die Übergänge weich vermittelt werden. Die Augen können Sie mit Umbra natur und Ultramarin noch etwas nachdunkeln.

Um den Kopf deutlich abzuheben, können Sie den Hintergrund mit einer Mischung aus Pariserblau, Umbra gebrannt und Weiß flächig ausmalen.

3

4. Die hellsten Töne

Für die hellsten Gesichtspartien wird dem mittleren Hautton noch mehr Lichter Ocker, Kadmiumrot und Weiß beigemischt. Malen Sie diese Farbe mit einem flachen Borstenpinsel und der beschriebenen stupfenden, leicht bürstenden Technik über den Mittelton, um sanfte, leicht strukturierte Übergänge entstehen zu lassen.

Die Wangen gewinnen natürliche Wärme, wenn Sie Spuren einer etwas dunkleren Version des mittleren Hauttons aufstupfen. Sie enthält mehr Rot, dafür aber weniger Weiß. Um die Schatten um Nase, Mund, Kinn und Ohr zu vertiefen, dunkeln Sie diese Mischung mit einer Spur Ultramarin ab.

Die Haarfarbe überarbeitet Rudy de Reyna mit Ultramarin, Siena gebrannt und Lichter Ocker. Der Pullover wird mit einem lasurartigen Farbauftrag aus Ultramarin, Echtrosa und Weiß angelegt.

4

5

Tip

STRUKTUREN NUTZEN

Wenn Sie Trockenpinsel- und Stupftechniken einsetzen, um optische Farbmischungen und feine, weiche Tonübergänge entstehen zu lassen, kommt ein grob strukturierter Malgrund Ihrer Arbeitsweise sehr entgegen. Er eignet sich geradezu ideal für sich teilweise überdeckende Farbflächen.

5. Trockener Pinsel

Der vergrößerte Bildausschnitt macht deutlich, daß man auch mit den rasch trocknenden Acrylfarben fein abgestufte, weiche Farbübergänge und lebendige, variationsreiche Hauttöne gestalten kann. Vor allem in der Trockenpinseltechnik lassen sich aus der Tiefe leuchtende, texturierte Farbflächen erzielen.

Fahren Sie einfach mit einem flachen Haarpinsel und sehr wenig Farbe ganz leicht über Stirn, Nasenrücken, Oberlippe und die vom Licht beschienene Wange. Eine helle Variante der Mischung aus Kadmiumrot, Lichter Ocker, Ultramarin, Weiß und Malmittel ist ideal.

Ebenfalls mit trockenem Pinsel können Sie mit dem warmen Hautton aus Schritt 4 über die seitlichen Flächen von Nase, Stirn und Wange gehen, um so den Kontrast zwischen Licht- und Schattenbereichen des Gesichts zu steigern.

Um die Konturen des Haaransatzes aufzulockern, verteilen Sie Spuren derselben Mischung mit trockenem Pinsel auch über diese Gesichtspartie.

6

6. Plastische Wirkung

Das fertige Portrait macht deutlich, daß sich mit übereinandergelegten Schichten in Trockenpinseltechnik nicht nur ein weicher Farbübergang, sondern auch Plastizität erzielen läßt. Alle Hauttöne des Gesichts beruhen auf derselben Farbmischung; nur wird für die lichten Teile mehr Weiß, für die mittleren Tonwerte weniger Weiß und dafür mehr Rot und Ocker und für die Schattenpartien noch weniger Weiß und eine Spur mehr Ultramarin verwendet.

Dem Haar können Sie mehr Tiefe und Glanz verleihen, indem Sie es mit einer Mischung aus Umbra gebrannt, Ultramarin, Schwarz und einer Idee Weiß überarbeiten.

Der Pullover bekommt mit einem halbdeckenden Auftrag aus Ultramarin, Alizarin-Krapplack, Lichter Ocker und Weiß Plastizität und Textur. Um die Wirkung zu verstärken, gehen Sie mit trockenem Pinsel und Spuren von Ultramarin über seine dunklere rechte Seite.

Den Hintergrund schließen Sie mit einer Lasur aus Lichter Ocker, Malmittel und Wasser ab.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine fertig grundierte, grob strukturierte Leinwand
- eine Auswahl kleiner flacher Haarpinsel und mittelgroßer, flacher Borstenpinsel
- Malmittel
- Kadmiumrot, Ultramarin, Lichter Ocker, Siena gebrannt, Weiß, Umbra gebrannt, Umbra natur, Pariserblau, Echtrosa, Alizarin-Krapplack bzw. Kapprot und Schwarz.

Ein Arrangement von Farben

Wenn man sich das Ziel setzt, Farben zu voller Wirkung zu bringen, muß man auch den Mut aufbringen können, gegen die „ehernen Gesetze" der Farbkomposition zu verstoßen.

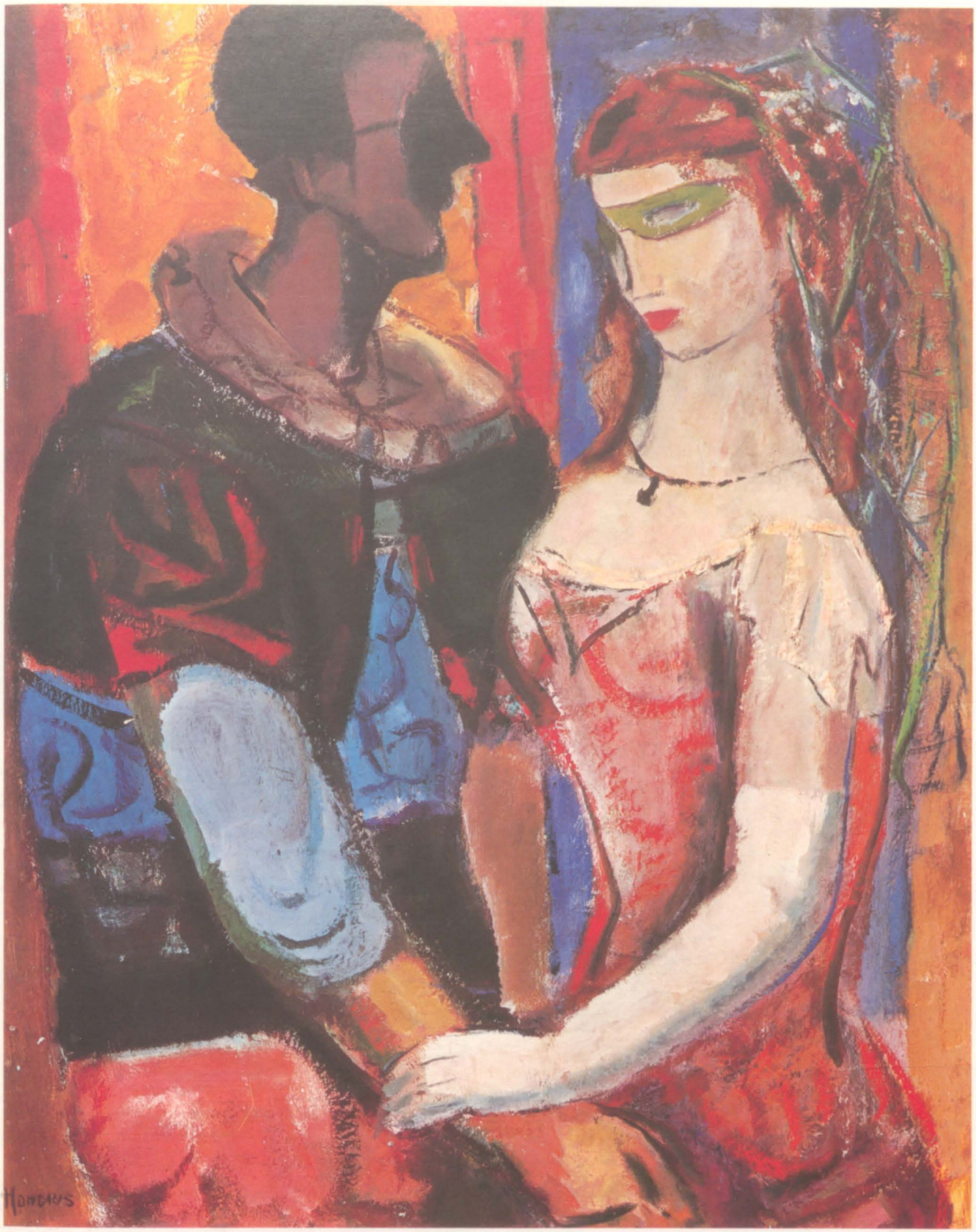
Ein Arrangement von Farben ist mehr als ein kunstvoll durchgestaltetes Nebeneinander treffend gesetzter Töne. Weil warme Töne in den Vordergrund zu drängen scheinen, kalte sich jedoch dem Hintergrund zuordnen, legt man mit der Farbkomposition auch die räumliche Tiefe an. Der 1891 geborene Künstler Gerrit Hondius scheint in seinem Bild „Die Liebenden" diese Regel geradezu zu ignorieren: Er setzt die Gestalt des Mannes, in dessen Kleidung sich kalte Blautöne finden, vor einen Hintergrund warmer Rot- und Gelbtöne. Dennoch ist ihm ein großartiges Farbarrangement gelungen.

Das Geheimnis, das Gerrit Hondius' Farbkomposition zum Erfolg führt, liegt in der Formstrenge. Die beiden Figuren scheinen sich zu einer Herzform zu vereinigen, deren untere Spitze von den übergreifenden Händen gebildet wird. Es ist die Kraft dieser Form, die das Paar im Vordergrund verankert – stark genug, die Rot- und Gelbtöne in den Hintergrund zu drängen. Innerhalb der Herzform überschneiden sich weitere Elemente – Arm über Arm, Arm über Figur.

Das Auge des Betrachters „kämpft" zwar mit dem kräftigen Blau im Kostüm des Mannes, das tatsächlich eine zurückweichende Tendenz zeigt. Es wird jedoch von den großen, dunklen Umrißformen im Vordergrund gehalten.

Um das Auge mit dieser unorthodoxen Behandlung der Farbe nicht zu überanstrengen und um sicherzustellen, daß das Bild als Ganzes wirkt, legte Hondius die Tonwerte äußerst harmonisch an. In der Schwarz-Weißversion wird das besonders deutlich: Die hellen Hauttöne des Mädchens wurden gegen dunklere Bildteile gesetzt, die dunkle Form des Mannes gegen Hell.

Wenn Sie Lust verspüren, mit Farbregeln frei umzugehen, dann sichern Sie Ihre Bildkomposition auch mit einer guten Balance der Helligkeitswerte und mit einem starken Zusammenspiel der Formen ab, damit sich alle Gestaltungselemente gegenseitig unterstützen.



Sammlung Milton Stettner, Roslyn Harbour, New York.

„Die Liebenden" von Gerrit Hondius, Öl auf Malpappe, 76 cm x 61 cm.
Eine wohldurchdachte Formkomposition ermöglicht den freien Umgang mit der Farbe.

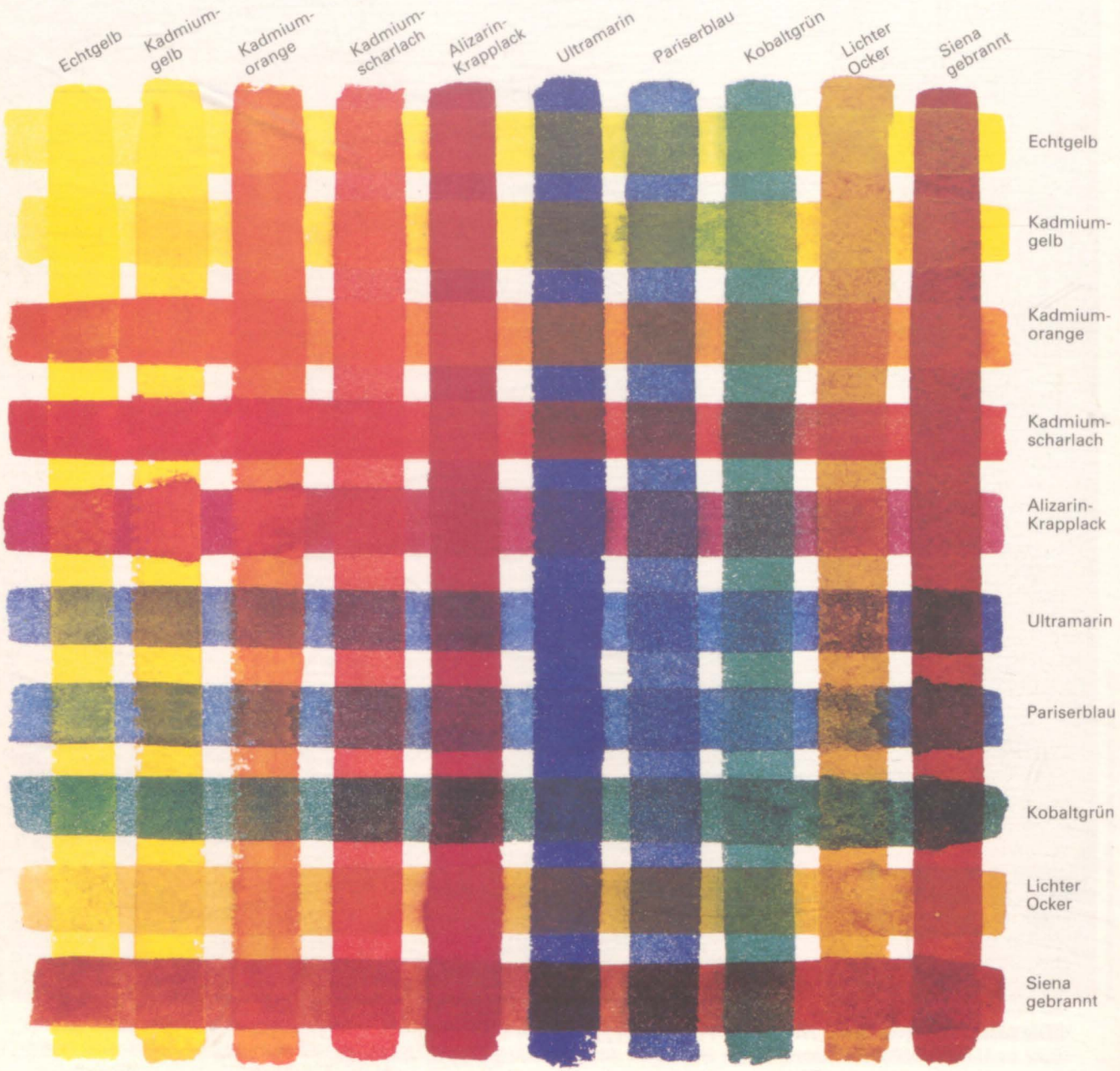
Farbpigmente

Der Reiz eines Aquarells liegt in seiner Frische. Die Kenntnis der Farbpigmente und ihrer Oberflächenanmutung macht diesen Reiz kalkulierbar.

Ein gemalter Himmel sollte luftig wirken, ein Gebäude massiv. Um die Gegenstände in einem Aquarell treffend wiederzugeben, reicht es nicht aus, sie im richtigen Farbton zu malen. Damit Ihre Felsen festgefügt wie Felsen aussehen und Wasser transparent, sollten Sie die Farben auch nach der Oberflächenanmutung ihrer Pigmente auswählen.

Aquarellfarben bestehen aus deckenden, färbenden oder transparenten Pigmenten. Wenn Sie die Pigmenteigenschaften Ihrer Farben kennen, ist es leicht, das richtige Blau für einen Himmel zu finden.

Das Farbgitter bringt es an den Tag, wie transparent oder deckend Farben sind. Fertigen Sie ein Farbgitter, bei dem die waagerecht gemalten Proben über die senkrecht gezogenen Pinselstriche gelegt werden, mit Ihren eigenen Farben an; Sie lernen die Pigmenteigenschaften so am besten kennen.

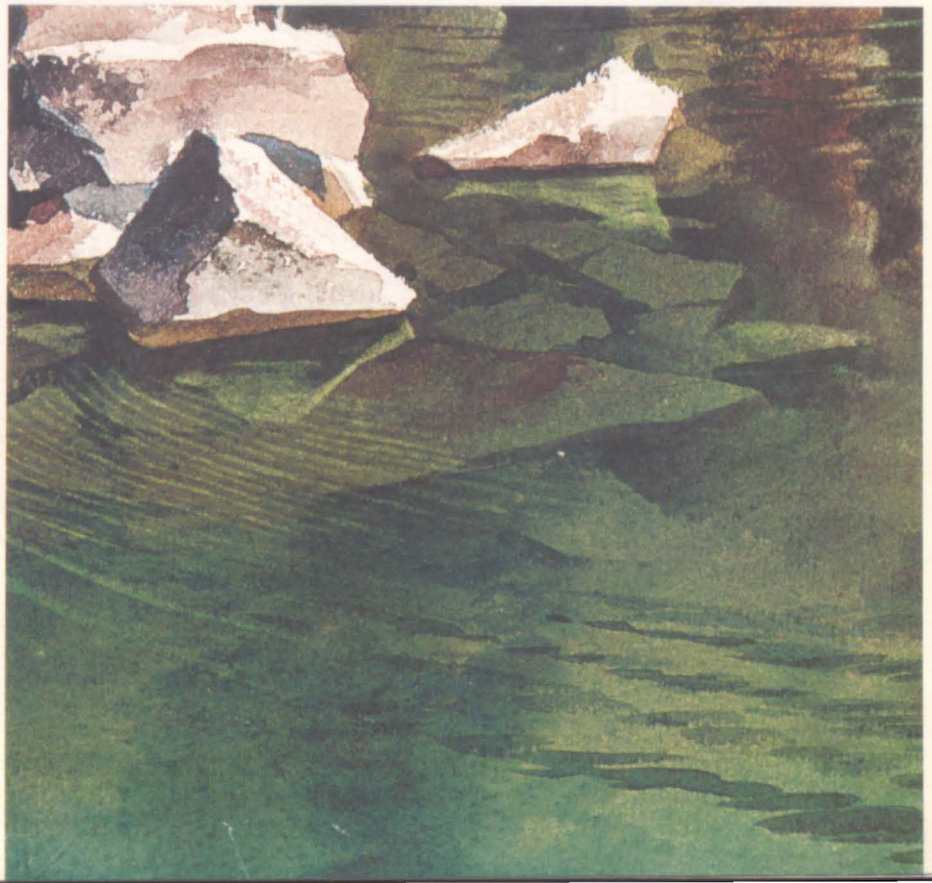


„Zaubersee" von Zoltan Szabo, Aquarell, 38 cm x 56 cm. Der Künstler verwendete stark färbende Pigmente, vorwiegend Saftgrün und Gummigutt, um Ruhe und Stille zu vermitteln. Für die Kräuselwellen und Lichtreflexionen nahm der Künstler Farbpigmente mit einem feuchten Pinsel vom Papier. Der Bildausschnitt macht deutlich: Selbst in diesen Partien leuchtet Saftgrün, weil es Papier durchfärbt.

Färbende Pigmente

Ihre Kraft und Intensität lassen färbende Pigmente nur für ganz bestimmte Motive geeignet erscheinen. Sie werden vom Papier sehr schnell aufgenommen und färben es so sehr, daß man sie kaum wieder entfernen kann.

Weil mit ihnen gemalte Oberflächen überhaupt nicht zart anmuten, können sie dramatische Effekte erzielen: Wälder wirken undurchdringlich, Landschaften erscheinen schwer, fast wie bei Nacht.



„Saisonende" von Barbara Osterman, Aquarell auf halbrauhem Papier, 36 cm x 53 cm. In Besitz der Künstlerin. Diese liebliche Szene erzählt eine Geschichte von duftenden Wiesen und warmen Sommerbrisen. In Barbara Ostermanns Aquarell sind Farbe, Ton und Pigmentbeschaffenheit harmonisch an der Stimmung des Motivs ausgerichtet. Der Künstlerin gelingt so eine sehr feinfühlige Darstellung eines einfachen, und doch sehr anziehenden Motivs.
Fast im gesamten Bild hat die Künstlerin Krapprosa, Aureolin und Kobaltblau verwendet. Diese transparenten, leuchtenden Pigmente eignen sich ausgezeichnet zur Wiedergabe von Atmosphäre, Licht und Raum. Man fühlt sich förmlich in diese friedliche Szenerie versetzt.

„Doppelte Mühe" von Judi Betts, Aquarell, 53 cm x 70 cm. In diesem Bild herrschen transparente Farbpigmente vor. Deckende Pigmente setzen jedoch ganz eigenständige Akzente und unterstreichen das besondere Fluidum der Szene.

Transparente Pigmente

Die transparenten Farbpigmente haben eine sehr duftige Qualität und sind deshalb ideal für atmosphärische Motive wie einen anbrechenden Morgen, einen dunstigen Himmel oder eine nebelverhangene Landschaft.

Weil sie nicht stark färbend sind, kann man diese Pigmente ausgezeichnet miteinander mischen oder in einzelnen Lasuren auftragen, ohne daß sie ihre Leichtigkeit und Frische verlieren.

Deckende Pigmente

Deckende Pigmente stehen im Ruf, wenig attraktiv zu sein. Tatsächlich wirken sie etwas schwer, aber wenn man sie für Motive mit eben diesen Eigenschaften verwendet – etwa einen knorrigen Baumstamm oder ein gepflügtes Feld –, dann vermitteln gerade diese deckenden Pigmente den überzeugenden Eindruck von massiver Schwere.

Pigmente kombinieren

Wenn Sie Pigmente mit unterschiedlichen Eigenschaften miteinander kombinieren, können ausdrucksstarke Gemälde entstehen. Der englische Maler William Turner gestaltete seine Aquarelle dadurch fesselnder, daß er einen mit deckenden Pigmenten gemalten Gegenstand im Vordergrund plazierte.

Deckende Pigmente bilden auch einen reizvollen Kontrast zur Intensität färbender Pigmente. Sie können beispielsweise die kräftigen Farben des Himmels bei Sonnenuntergang noch betonen, indem Sie Berge mit deckenden Pigmenten in die Komposition einfügen.

Tip

MARKIEREN SIE IHRE FARBEN

Es empfiehlt sich, die charakteristischen Eigenschaften der jeweiligen Pigmente auf Tuben oder Farbnäpfen zu notieren: etwa T für transparent/nicht färbend, TF für transparent/färbend und D für deckend. Sie verringern das Risiko, im Eifer des Gefechts zur falschen Farbe zu greifen.

PIGMENTSTECKBRIEF

Transparent und nicht färbend sind: Manganblau, Ultramarinblau, Kobaltblau, Krapprosa, Hookers-Grün, Chromgelb zitron, Siena natur, Paynes-Grau.

Transparent und färbend sind: Winsor-Rot, -Blau und -Grün, Scharlach-Lack, Alizarin-Krapplack, Chromoxidgrün feurig, Saftgrün, Gummigutt.

Deckend sind: Kadmiumrot, -gelb und -orange, Englischrot, Lichter Ocker, Umbra gebrannt, Cölinblau, Umbra natur.

Sammlung Hjalmar Breit, New Orleans, Louisiana

Eileen Goodman

In Ihren sorgfältig geplanten Stilleben erforscht Eileen Goodman das Wechselspiel von Licht und Schatten.

„Mich fasziniert das Licht, wie es über die Formen wandert und in Schatten übergeht," sagt Eileen Goodman. „Wenn in einem Gemälde das gesamte Motiv von warmem Licht eingehüllt wird, erwachen die Lichter und Schatten zu eigenem Leben. In meinen Stilleben verwende ich daher auf die subtile Wechselwirkung von Hell und Dunkel genausoviel Aufmerksamkeit wie auf das eigentliche Motiv. Ich arbeite darauf hin, daß der Blick auf eine zentrale Form der Komposition gelenkt wird und von dort langsam nach außen wandert.

Zu meinen Lieblingsmotiven in Stilleben gehören Obst und Gemüse. Der schimmernde schwarze Glanz von Oliven oder das Weiß einer Fenchelknolle können mich immer wieder faszinieren. Doch häufig setze ich ganz spontane Ideen in Bilder um: Die Inspiration für das ‚Zerschmetterte Stilleben' hatte ich, nachdem ich kurz vorher eine Tasse

„Zerschmettertes Stilleben", Öl auf Leinen, 91 cm x 102 cm. Die zerknitterten Falten des weißen Stoffs bilden ein dynamisches Muster aus Licht und Schatten. Das Tuch ist mit Paynesgrau, Indigo, Fleischfarbe, Alizarin-Krapplack dunkel und Echtrosa gemalt.

Alle Bilder von Eileen Goodman m. frdl. Gen. Gross McCleaf Galleries, Philadelphia.

zerbrochen hatte, um meinen Studenten die Schatten zu zeigen, die von den Scherben hervorgerufen wurden.

Stilleben arrangieren

Wer meine Stilleben betrachtet, hat vielleicht den Eindruck, daß ich meine Motive eher zufällig arrangiere; in Wirklichkeit aber achte ich bei der Komposition meiner Arrangements sorgfältig auf das visuelle Gleichgewicht.

Ich stelle normalerweise das eigentliche Hauptobjekt in den Mittelpunkt der Komposition, und zwar so, daß sich interessante Schattenmuster ergeben, die helfen, die Formen überzeugend zu modellieren. Wenn ich beispielsweise Früchte darstellen will, die in einem Korb aufgestapelt sind, versuche ich durch darunterliegende dunkle Schatten eine gesteigerte Tiefenwirkung hervorzurufen.

Wenn ich ein Stilleben arrangiert habe, mache ich meist mit einer Polaroidkamera Schwarzweißaufnahmen von verschiedenen Ansichten. Ich halte diese Fotos bei der Organisation der Komposition für sehr hilfreich: Sie sind ein Hinweis darauf, wie ein Muster aus Licht und Schatten auf einer zweidimensionalen Oberfläche wirkt, und sie geben mir Anhaltspunkte dafür, wie stark ich die Schatten betonen muß, damit sie die Form am besten modellieren.

Vogelperspektive

Außerdem helfen mir die Fotos, den richtigen Blickwinkel zu finden. Sehr oft lasse ich den Betrachter steil von oben auf meine Komposition herabblicken, weil ich glaube, das dieser Blickwinkel das Auge unmittelbar in das Gemälde hineinführt. Wenn ich aus der Vogelperspektive male, kann ich sehr klare Kompositionen erzielen.

„Mandarinen", Aquarell auf schwach getöntem Aquarellpapier, 38 cm x 56 cm. Für den Hintergrund verwendete Eileen Goodman eine Mischung aus Paynesgrau, Indigo und Preußischblau; die Pigmente erzeugen einen satten Farbton. Für die Schatten auf dem Tuch nutzte sie eine verdünnte Version derselben Mischung, fügte aber noch etwas Krapplack dunkel hinzu.

Bei meinem Bild ‚Mandarinen' gefiel mir ein Foto am besten, dessen Blickwinkel den Anschein von Licht erweckte, das durch ein seitliches Fenster auf das Motiv fällt. Wenn ich mich für ein Foto entschieden habe, kann ich die Bildgegenstände selbst zur Hand nehmen, um an ihnen Farben, Strukturen und Details zu studieren. Manche Einzelheiten lasse ich weg, andere bleiben unscharf, damit das Bild nicht zu überladen wirkt.

Alle Bilder von Eileen Goodman m. frdl. Gen. Gross McCleaf Gallerie, Philadelphia.

„Zwergorangen", Aquarell auf feinem Aquarellpapier, 38 cm x 56 cm. Der Ausschnitt verdeutlicht, wie die Künstlerin die Farbe zum Bildrand hin langsam blasser werden läßt. Auf diese Weise gelingt es ihr, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Mittelpunkt der Komposition zu lenken.

Für mich ist der Hintergrund integraler Bestandteil eines Bildes; deshalb plane ich ihn sehr sorgfältig, um durch die Auswahl der Farben und Strukturen die richtige Wirkung zu erzielen. Ich versuche, den Hintergrund locker zu malen, damit der Blick des Betrachters zuerst auf die ausgearbeiteten Formen im Mittelpunkt des Bildes fällt.

Hintergrundlasur

Besonders gut gefällt mir die Frische einer weißen Hintergrundlasur, die aus Pigment und wenig Wasser angerührt wird. Aber auch ein satter, dunkler Hintergrund kann spannungsreich wirken, wenn er, wie bei

„Weißer Hibiskus", Aquarellfarbe auf feinem Aquarellpapier, 38 cm x 57 cm. Das Bild entstand nach einem Foto, das Eileen Goodman in der Karibik aufgenommen hat. Die frontale Ansicht führt den Betrachter ins Bild hinein.
Das Weiß der Blume ist das des Papiers. Es wirkt heller als der Hintergrund. Um diesen Eindruck entstehen zu lassen, umgab die Malerin die Blume mit kühlen, dunklen Farbtönen.

‚Mandarinen', im Kontrast zum sonnenbeschienenen Hellorange der Früchte steht.

Strukturierte Hintergründe haben eine andere optische Wirkung. Sie rufen meiner Meinung nach ein Gefühl von Intimität und Nähe hervor, das dem Betrachter hilft, sich in die Komposition zu versenken. Um zu verhindern, daß der Hintergrund zu dominant wird, male ich ihn um so fließender und heller, je mehr ich mich dem Bildrand nähere.

Ölgemälde komponieren

Wenn ich ein Ölgemälde komponiere, beginne ich damit, daß ich mir die Komposition zuerst einmal in einem kleineren Maßstab überlege. Ich benutze dafür einen kleinen Skizzenblock. Dann deute ich mit Kohle auf der Leinwand die Farbtonaufteilung an und beginne das Gemälde, indem ich einige Farbflächen verdünnter Farbe anlege. Meistens arbeite ich dabei vom Zentrum zu den Rändern hin.

Aquarellmalerei

Bei einem Aquarell verfahre ich ganz ähnlich. Wenn zu dem Bild ein kompliziertes Muster gehört, deute ich es gleich in der Skizze an. Die Zeichnung dient mir dann als Leitfaden: Sie zeigt mir, an welchen Stellen ich das Papier weiß lassen muß.

Ich baue die Formen vom Hellen zum Dunklen hin auf. Gleichgültig, um welchen Gegenstand es sich handelt – der Schatten, den dieser Gegenstand wirft, ist für die Bestimmung seiner Konturen und seiner Position genauso wichtig wie der Gegenstand selbst. Wenn ich in einem Stilleben zum Beispiel eine Orange darstellen will, beginne ich mit ein paar hellen Farbschichten, gehe dann zum Schatten über, um seine Form und Farbe herauszuarbeiten, und arbeite dann für eine Weile an der Orange weiter. Weil ich jeden Gegenstand und seinen Schatten als Einheit behandele, gewinnen meine Bilder an kompositorischer Geschlossenheit.

Die Kunst des Lasierens

Die Lasur ist ein ausgesprochen vielseitiges Gestaltungsmittel. Mit ihr können Sie Farbwirkungen korrigieren und Impasto-Effekte betonen.

In der Ölmalerei bedeutet Lasieren, eine dünne Schicht transparenter Farbe über eine andere, normalerweise eine deckende Farbschicht zu malen. Dabei schlägt man zwei Fliegen mit einer Klappe. Erstens scheint das Licht durch die transparente Lasur und wird von der deckenden Schicht wieder zurückgeworfen: Die Farbe erhält große Leuchtkraft.

Optische Mischungen

Zweitens mischt sich die Lasur optisch mit der darunterliegenden Farbe, wodurch ganz andere und oft reizvollere Töne als bei einer Pigmentmischung entstehen.

Verschiedene Farben verhalten sich als Lasuren durchaus unterschiedlich. Ein Experiment auf Ölskizzenpapier schafft Klarheit. Tragen Sie die beiden Farben, die Sie untersuchen wollen, so auf, daß Sie sowohl ihr Zusammenwirken als auch die Lasurfarbe und die darunterliegende Farbschicht einzeln beurteilen können. Um weitere Erfahrungen zu sammeln, können Sie über verschiedene Texturen lasieren: eine dünne Untermalung oder einen Impastountergrund etwa. Diese Übungen werden Ihnen zugute kommen, wenn Sie beginnen, Gegenstände mit Lasuren wiederzugeben.

Farbkonsistenz

Die Farbe für eine Lasur muß dünn angerührt werden, damit sie transparent wird. Dabei sollte man allerdings darauf achten, sie nicht so stark zu verdünnen, daß sie jede Farbkraft verliert. Sollte Ihnen die Farbe einmal zu dick geraten sein, können Sie etwas von der Lasur mit einem sauberen Lappen von der Leinwand wischen.

Lasurmalmittel

Lasurfarbe wird am besten mit einem harzhaltigen Malmittel verdünnt. Dadurch läßt sie sich leichter auftragen, und der schimmernde Leuchteffekt wird verstärkt. Lasuren, die mit Öl/Terpentin-Malmitteln verdünnt werden, neigen dazu, sich ungleich zu verteilen oder sogar kleine Blasen zu bilden. Auf Wachs basierende Malmittel dagegen erzeugen eine matte Wirkung, die die leuchtende Qualität zerstört.

MALMITTEL FÜR LASUREN

Malmittel II wirkt trocknungsverzögernd und ist daher beim Lasieren recht praktisch. Es verleiht Lasuren Tiefe und Glanz und dunkelt etwas nach.
Malmittel III empfiehlt sich, wenn man mehrere Lasuren in schneller Folge übereinander malen möchte, denn es beschleunigt die Trocknung. Bei diesem Malmittel kann eine leichte Nachdunklung nicht ausgeschlossen werden.
Doppelter Mastixfirnis ist eines der besten Lasurmittel. Man kann es pur verwenden, aber es ist vorteilhafter, etwas Öl hinzuzufügen, damit es beim Trocknen gut aushärtet.
Dammarfirnis ist eine Alternative zu Mastix mit denselben Eigenschaften.

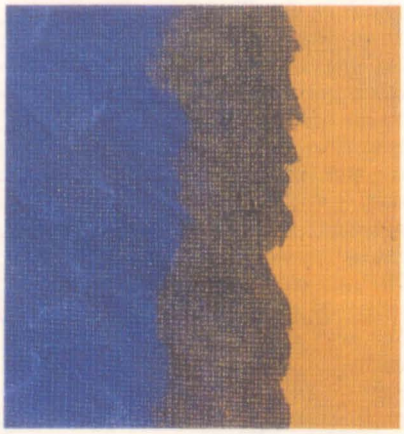
TIZIANS LASUREN

Tizian, der große Renaissancemaler, war ein Meister der Lasurtechnik. Man hörte ihn oft ausrufen: „Lasuren! Dreißig oder vierzig!" Damit meinte er nicht, daß er das gesamte Bild Schicht für Schicht lasierte, sondern örtlich begrenzte Farbflächen immer wieder durch neue Lasuren veränderte. Interessanterweise trug er diese Lasuren mit den Händen und Fingern statt mit Pinseln auf.

LASURTECHNIKEN

John Suett

Für eine Probelasur malen Sie einen Streifen Farbe und lassen ihn trocknen. Dann legen Sie ihn kreuzend die dünne Lasurfarbe darüber. In unserem Beispiel wurde Zitronengelb über Kadmiumrot gemalt.



Üben Sie eine Lasur über einer dünnen, glatten Untermalung. Tragen Sie diese Lasur als glatte, gleichmäßige Schicht, gut verdünnt, mit einem Pinsel auf. Hier wurde Ultramarin mit Kadmiumgelb lasiert.

Wenn ein Impasto-Auftrag getrocknet ist, können Sie mit einer verdünnten Farbe so darübergehen, daß sie in Rissen verstärkt stehen bleibt. Hier wurde Kobaltblau über Zinnoberrot verwendet.

Sie können entweder ein fertiggemischtes, harzhaltiges Mittel kaufen oder, wie es viele Profis vorziehen, Ihr eigenes herstellen. Dazu sollten Sie zwei Teile doppelten Mastixfirnis beziehungsweise Dammarfirnis mit einem Teil sonnengedicktem Leinöl mischen.

Man kann Lasuren auch mit reinem Firnis verdünnen, jedoch sollte man sie dann nicht als deckende Flächen verwenden. Firnis-Ölmischungen sind ausgesprochen vielseitig, obwohl manche Künstler sie nur für Lasuren verwenden und für deckende Flächen die normale Öl-Terpentinmischung auftragen.

Lasuren auftragen

Zum Lasieren legt man die Leinwand am besten flach hin, damit die Farbe nicht verläuft und keine „Tränen" bildet. Mit einem Pinsel läßt sich die Lasurfarbe so in die Leinwand einarbeiten, daß keine Ränder entstehen und die Lasur eine glatte, gleichmäßige Schicht bildet.

Anwendungen

Selten wird ein Bild ganz aus Lasuren gemalt oder die ganze Bildfläche lasiert. Lasuren kommen am besten zur Geltung, wenn Sie sie gezielt einsetzen. Sind Sie etwa mit dem Ton einer Farbe nicht zufrieden, können Sie ihn mit einer helleren oder dunkleren Lasur korrigieren.

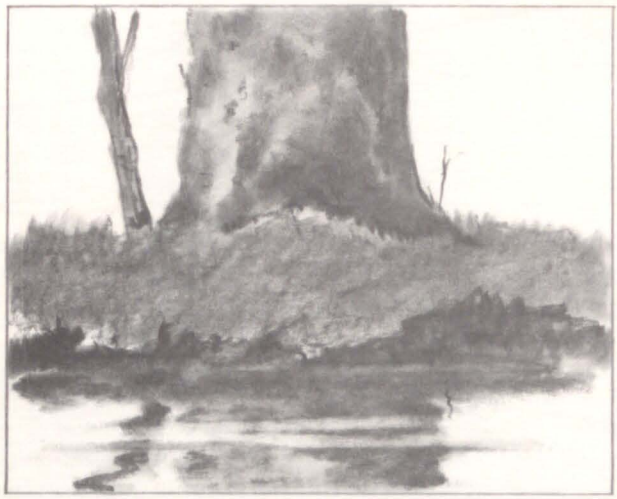
Schattenflächen profitieren oft von einer dunklen Lasur, die sie vertieft und leuchtender macht. Wenn Sie die gleiche Lasur auf dunklen Flächen und auf hellen aufbringen, wirkt sie auf den hellen Flächen heller, weil die Untermalung mehr Licht reflektiert. Diesen Effekt verstärken Sie noch, wenn Sie die Lasur auf den hellen Flächen dünn malen und auf den dunklen dick.

Wenn Sie Formen plastisch herausarbeiten wollen, ist es sogar möglich, Glanzlichter mit deckender Farbe in eine nasse Lasur zu setzen.

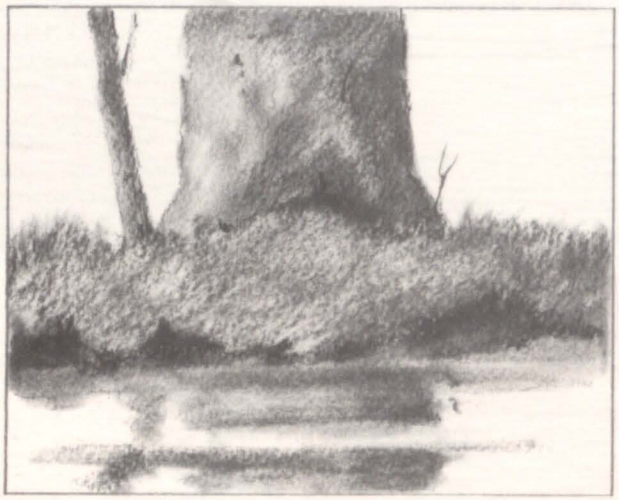
Mit Lasuren lassen sich auch Impastoflächen in ihrer Wirkung steigern: Die Übermalung setzt sich in die Unebenheiten und steigert die rauhe Wirkung der Farbe.

Für die blaue Jacke legte Joseph Sheppard eine Ultramarin-Lasur über eine Untermalung aus Umbra gebrannt und Weiß. Deckende Lichter auf der nassen Farbe sorgen für Plastizität.

A



B



C

Tonaufbau

Tonabstufungen in feinsten Abstufungen von Tiefschwarz bis Hellgrau lassen sich sehr gut mit dem Medium Kohle erzielen.

Was viele Künstler an Zeichenkohle schätzen, ist ihre weiche, körnige Qualität, die es so leicht macht, Striche mit dem Papierwischer oder der Fingerspitze zu verwischen. Damit Sie bei dieser Technik volle Kontrolle behalten und gezielt arbeiten können, sollten Sie von Zeit zu Zeit überflüssigen Kohlestaub wegpusten, der sich auf der Oberfläche ansammelt.

Verwischen auf glattem Papier

Wenn Sie Kohlestriche auf glattem Zeichenpapier verwischen, erzeugen Sie weiche, samtige Übergänge, die wenig von der Papierstruktur erkennen lassen. Um ganz weiche Übergänge zu erhalten, verwischen Sie jeden Strich; eine Andeutung von Struktur vermitteln Sie, wenn Sie die Striche nur teilweise mildern.

Im Beispiel A bilden einzelne Kohlestriche die grobe Grasstruktur.

Im Gegensatz dazu wurden der Baumstamm und seine Spiegelung gänzlich verwischt, um glatte, ebenmäßige Töne zu erzielen.

Verwischen auf rauhem Papier

Rauhes Papier behält auch beim Verwischen seinen groben, unregelmäßigen Charakter. Die Tonübergänge können genauso subtil wie auf glattem Papier wirken, aber die Töne erscheinen dennoch durchbrochen und körnig (B). Experimentieren Sie mit unterschiedlichen Papieren, um herauszufinden, welche Oberfläche am besten mit welchem Motiv harmoniert.

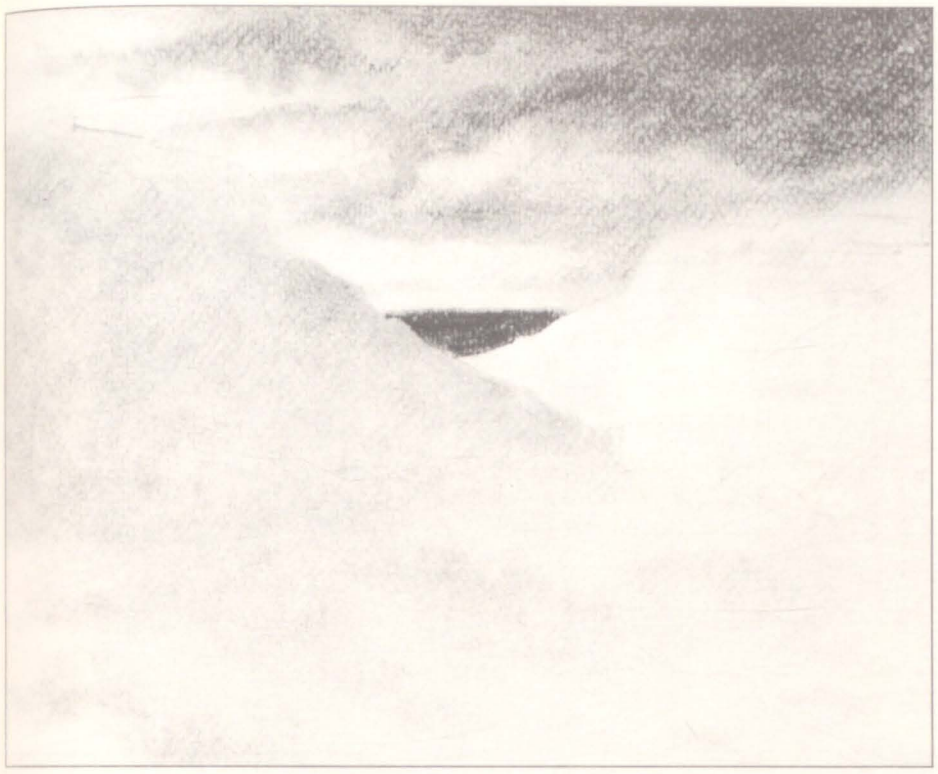
Tonaufbau durch Striche

Die gerippte Oberfläche von Ingrespapier ermöglicht reiche Tonwirkungen, selbst mit reinen, unverwischten Strichen. Während Sie den Kohlestift oder das Stäbchen leicht über das Papier hin- und herbewegen, nimmt die Papierkörnung nach und nach schwarzes Pigment auf, und der Ton verstärkt sich zunehmend.

Zeichnen Sie alle Details, die Sie hervorheben wollen, mit festen, schweren Strichen. Die übrigen Tonwerte im Bild arbeiten Sie heraus, indem Sie zartere Striche übereinander schichten, dabei aber immer noch etwas Papieroberfläche durchscheinen lassen.

Drei verschiedene Bildwirkungen, die Sie durch Kohleverwischungen erzielen können:
A. In dieser Ausschnittvergrößerung eines Landschaftsbildes sind die Kohlestriche verwischt. Da das Papier glatt ist, wirkt sich seine Oberfläche nicht texturgebend aus.
B. Das gleiche Motiv, diesmal auf rauhem Papier gezeichnet und verwischt – hier spielt die rauhe, körnige Oberfläche des Papiers in der Anmutung der Zeichnung mit.
C. Verwischte Striche mit weicher Zeichenkohle auf texturiertem Papier – die Striche fließen zu reichen, rauchigen Tönen zusammen. Die Bäume aus unverwischten, kräftigen dunklen Strichen heben sich deutlich ab.

1



Übung: Dünen am Strand

Um die Schönheit von Zeichenkohle zu demonstrieren, nimmt sich Ferdinand Petrie die weichen Lichter und Schatten von Dünen zum Thema. Er arbeitet auf rauhem Papier, dessen ausgeprägte Textur Tonverwischungen prachtvoll hervorhebt.

1. Der Hintergrund

Der Künstler spitzt ein natürliches Kohlestäbchen auf einem Sandpapierblock an und zeichnet die Silhouetten der beiden großen Dünen ein. Die dunklen Wolken, die einen wirkungsvollen Gegensatz zu den Dünen bilden, können Sie mit breiten Strichen entwerfen, die Sie mit Ihrer Fingerspitze verwischen. Wenn Sie wellenförmig über das Papier fahren, betonen Sie die aufgewirbelten Formen. Um Schleier aus hellem Grau auf die helleren Stellen des Himmels zu legen, können Sie gleich den Kohlestaub auf Ihren Fingern nutzen.

Die kleine Fläche Meer entsteht aus dunklen Strichen, die Sie leicht mit den Fingern verwischen.

2

2. Dünen und Gräser

Petrie bedeckt die große Düne links mit einem zarten Grauschleier. Er führt zunächst die Flachseite seines Kohlestäbchens mit wenig Druck über das Papier. Dann geht er mit dem Finger vorsichtig über das Papier und läßt die zarten Striche zu einem nebelartigen, einheitlichen Ton zusammenfließen.

Um strahlendes Sonnenlicht auf dem Sand anzudeuten, lassen Sie die kleine, zurückliegende Düne unberührt. Eine gute Grundlage für den Bewuchs der Dünen schaffen Sie, wenn Sie einen dunklen Ton auf die Dünenkronen kritzeln und ihn mit dem Finger zu einem rauchigen Grauton verreiben.

Spitzen Sie nun Ihre Kohlestäbchen, und zeichnen Sie mit feinen, dunklen Strichen den Strandhafer in diesen Grauton ein. Einige Gräser haben die Form einer gebogenen Linie, andere zeigen einen Knick.

Sanftes Wischen am Ansatz der Büschel und im Vordergrund deutet Schatten an.

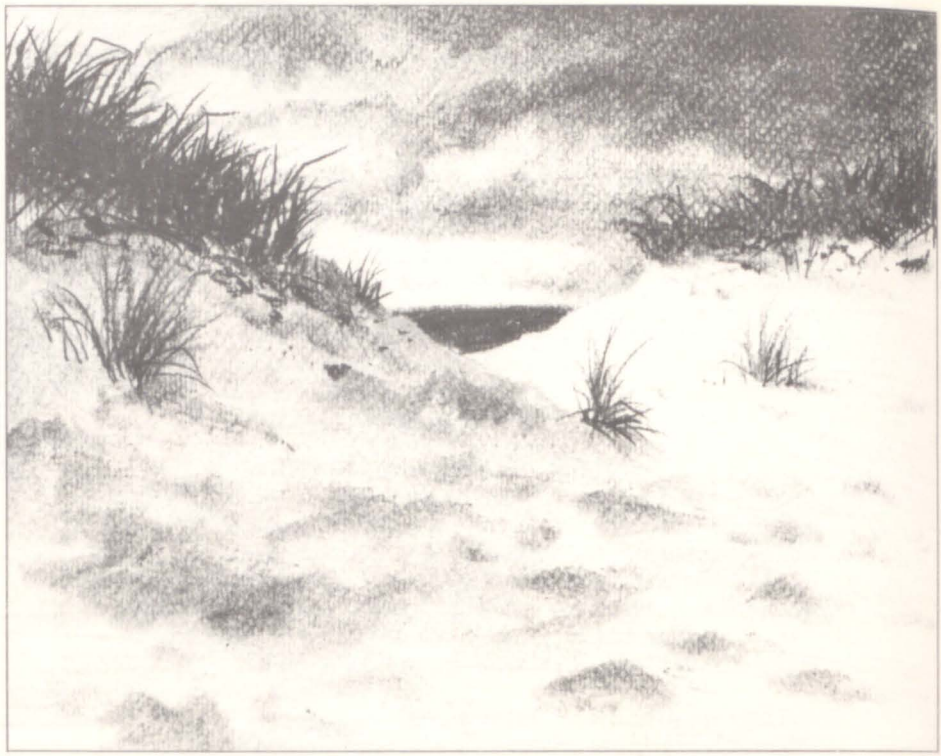
3. Die Schatten

Strandhafer beleben die Flanken der Dünen, wenn Sie die Strichrichtung variieren. Schnelle, spontane Tupfer mit dem gespitzten Kohlestäbchen deuten kleinere Pflanzen und Steinchen unter den Halmen an.

Der Bildmitte verleihen Sie mit einem weiteren Büschel Gewicht. Verwischen Sie es leicht mit der Spitze Ihres Fingers, um Schatten ins Spiel zu bringen.

Mit Ihrem Finger können Sie vom Sandpapier Pigment aufnehmen, um wolkige Schattenflecken im Vordergrund aufzutragen, die Erhebungen und Unregelmäßigkeiten im Sand darstellen. Es lohnt sich, zwischen diesen dunklen Stellen einige Sandflecke mit einem Radierer leicht aufzuhellen und so Sonnenlicht anzudeuten.

3



4. Klare Striche

Der Vordergrund wirkt etwas zu leer. Spitzen Sie daher noch einmal Ihr Kohlestäbchen auf dem Sandpapier an, und setzen Sie ein großes Büschel Strandhafer in den Vordergrund. Wenn Sie das Stäbchen flach halten, schaffen Sie wirkungsvolle, lange Schatten, die schräg nach vorne verlaufen. Weil sie im Vordergrund liegen, können Sie diese Schattenstriche unverwischt lassen.

Ferdinand Petrie belebt den Vordergrund mit vereinzelten Grashalmen und mit einigen Tupfern, die angespülte Steinchen und Muschelschalen andeuten. Die Düne rechts wird mit Ausnahme des Schattens, den der Strandhafer wirft, durch das Weiß des Papiers dargestellt. Sie wird von so vielen Grautönen umgeben, daß dieser weiße Papierfleck wie im Sonnenlicht erstrahlt.

4

5

5. Kontraste akzentuieren

Wenn Sie möchten, können Sie die dunklen Himmelstöne noch verstärken. Nehmen Sie mit Ihrem Finger viel Kohlestaub auf, und reiben Sie ihn sanft in die Wolken. Auch einige Schattenflächen auf der großen Düne können Sie so vertiefen. Um nicht zuviel zu verwischen, legen Sie am besten ein Stück Transparentpapier unter Ihre Hand.

Auch der Vordergrund kann durch weitere Schattenflecken in seiner Wirkung noch hervorgehoben werden. Damit einige Halme im Sonnenlicht aufleuchten, pressen Sie ein Knetgummi spitz zusammen und holen einzelne schmale Linien aus den Bündeln schwarzer Striche heraus.

Wenn Sie das schwarze Dreieck des Meeres soweit verwischen, daß sein Ton ganz glatt und dunkel erscheint, schaffen Sie einen dramatischen Kontrast zur sonnenbeschienenen Kante der Düne rechts.

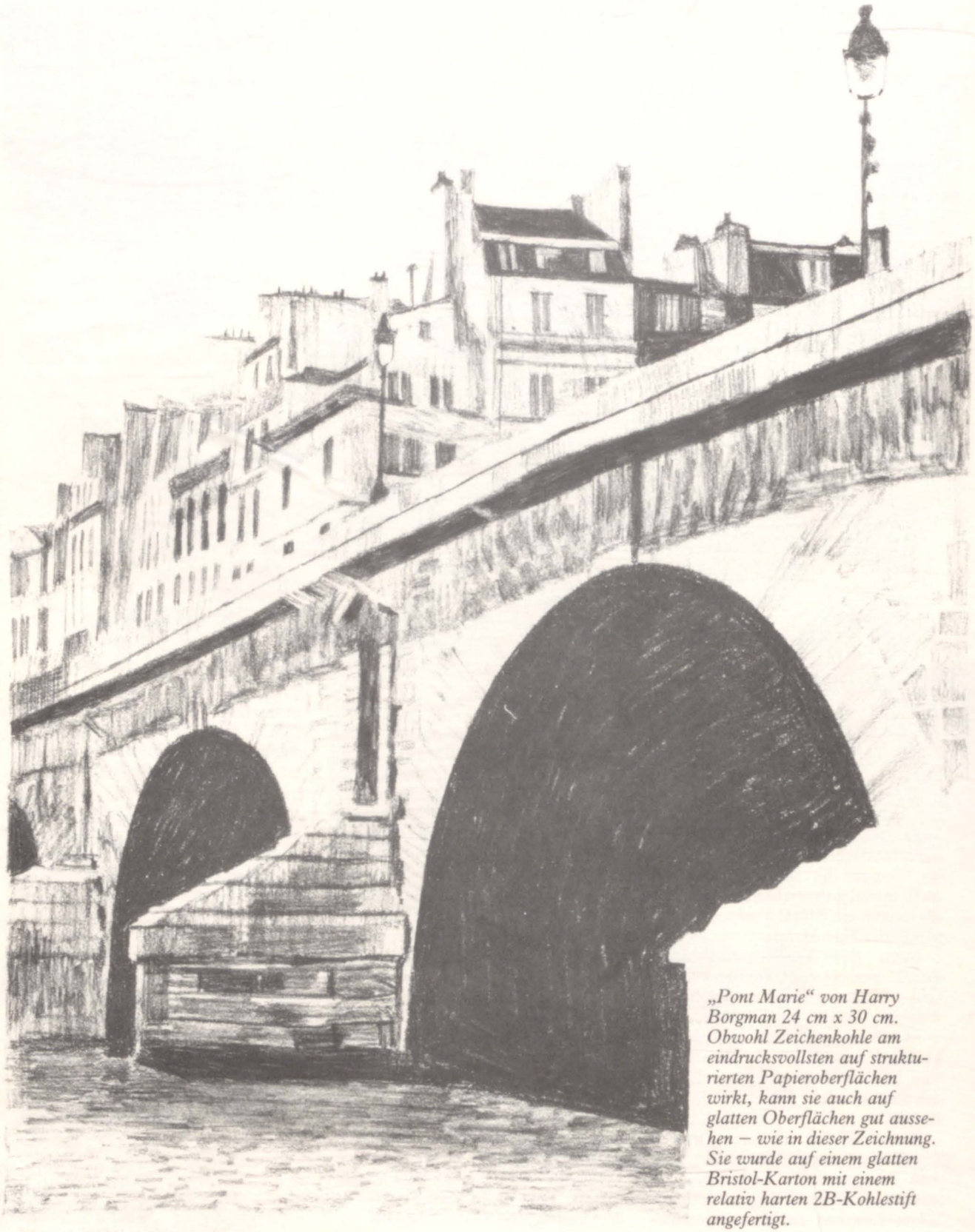
Mit Knetgummi können Sie Papierstellen, die unbeabsichtigt ein wenig Kohlestaub abbekommen haben, überarbeiten. Der Knetgummi macht es leicht, Grautöne aus der harten Oberfläche des rauhen Papiers herauszuheben.

Ein heller Streifen Himmel direkt über dem Meer bringt Tiefe ins Bild. Auch hier leistet der Knetgummi gute Dienste.

Wenn Sie ihr fertiges Bild schützen wollen, besprühen Sie es mit Fixativ. Befestigen Sie die Zeichnung auf Ihrem Zeichenbrett oder einer Pappe. Stellen Sie sie aufrecht gegen eine Wand, sorgen Sie für gute Lüftung, und sprühen Sie aus 40–50 cm Entfernung das Fixativ in s-förmigen Bewegungen auf. Sprühen Sie nicht zu dick – es könnten sich Tropfen bilden, die Ihr Bild verunstalten. Tragen Sie besser zwei oder drei leichte Fixativüberzüge auf.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt grobtexturiertes Papier von ungefähr 22 cm x 30 cm
- natürliche Kohlestäbchen
- Sandpapier-Brettchen
- Knetgummi
- bei Bedarf Fixativ.



„Pont Marie" von Harry Borgman 24 cm x 30 cm. Obwohl Zeichenkohle am eindrucksvollsten auf strukturierten Papieroberflächen wirkt, kann sie auch auf glatten Oberflächen gut aussehen – wie in dieser Zeichnung. Sie wurde auf einem glatten Bristol-Karton mit einem relativ harten 2B-Kohlestift angefertigt.

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Haben Sie ruhig Mut. Greifen Sie zu Pinsel und Farbe.
Mit den Ravensburger® TaschenBüchern ist es keine Kunst, ein Könner zu werden.

Ernest Savage
Pastellmalerei als Hobby
Anregungen und Anleitungen. Anhand praktischer Übungen lernt der Anfänger den Umgang mit den Stiften und erfährt alles Nötige über Theorie und Praxis.
110 Seiten
ISBN 3-473-43233-4
DM 9,80

Hans Meyer
Bildnerische Techniken
Ein Buch, das die Vielzahl der bildnerischen Techniken gut erklärt und übersichtlich nachschlagbar macht.
128 Seiten
ISBN 3-473-43252-0
DM 14,80

John Raynes
Ölmalerei als Hobby
Anleitungen zum Malen von Porträts, Stilleben und Landschaften sowie eine umfangreiche Materialübersicht.
80 Seiten
ISBN 3-473-43253-9
DM 9,80

Rowland Hilder
Aquarellmalerei als Hobby
Dieses Buch bringt alles über Technik, Papier und Palette und wichtige Hinweise über Perspektive und Komposition.
88 Seiten
ISBN 3-473-43242-3
DM 8,80

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 22

Welche faszinierenden Möglichkeiten sich Ihnen bieten, wenn Sie verschiedene Malweisen miteinander kombinieren, zeigen wir Ihnen in unserer neuen Rubrik **MISCHTECHNIKEN.** Sie erfahren, wie man die Nachteile eines Mediums mit dem Vorteil eines anderen ausgleicht und wie man die Medien untereinander spannungsreich verbindet.

John Blockley fühlt sich von kargen Landschaften und einsamen Bauernhöfen angezogen. **IM ATELIER** entsteht eine Tuschezeichnung von einem Bauernhof in Dartmoor, die den Charakter des düsteren Ortes eindrucksvoll vermittelt.

Mit einem Radiergummi lassen sich nicht nur Fehler ausmerzen. Sie können ihn auch als eigenständiges Zeicheninstrument benutzen. In **KOHLE** geben wir Ihnen am Beispiel einer Übung dazu viele praktische Tips.

Dem weitverbreiteten Vorurteil, daß die Aktmalerei mit **AQUARELL** besonders schwierig sei, begegnet der Künstler Charles Reid mit einer anschaulichen Übung.

Paul Gauguin ließ sich von der Südsee zum Malen inspirieren. Wie Sie auch ohne weite Reise seine Art zu malen für sich nutzen können, schildern wir Ihnen in **TECHNIKEN GROSSER MEISTER.**

Durch geschickten Einsatz von Komplementärfarben lassen sich selbst unscheinbare Motive interessant darstellen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** machen wir Sie mit den wichtigsten Regeln ihres Gebrauchs vertraut.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 22

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 22

KOHLE	
Zeichnen mit dem Radierer	589
Übung: Straße im Schatten	590
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Malen mit Gefühl	592
ÖLMALEREI	
Übung: Effektvoll lasieren	594
SKIZZEN UND STUDIEN	
Vergängliche Dramatik	598
AQUARELL	
Aktmalerei	600
Licht- und Schattenbereiche	602
Übung: Sitzender Akt	603
IM ATELIER	
John Blockley	606
MISCHTECHNIK	
Gut kombiniert	608
SEHEN UND VERSTEHEN	
Komplementäre Kompositionen	612
Bilder aus zwei Farbtönen	614
Farbrhythmen	616
MATERIALKUNDE	
Ein Tisch als Arbeitsfläche	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

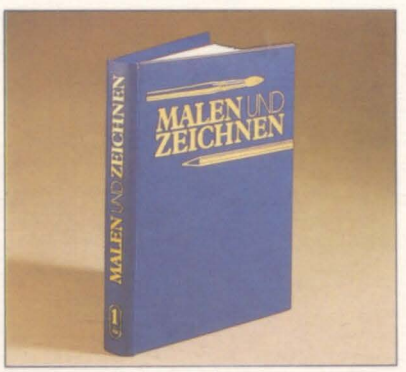
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 613 Arthur Stern; 590, 591 Harry Borgman; 592, 593 Hereward Lester Cooke; 594–597 Ken Davis; 598, 599 Rowland Hilder; 600–605 Charles Reid; 606, 607 John Blockley; 609 Paul Hogarth; 610 Elizabeth Leonard; 612, 614 David Millard
Bildmaterial auf der Seite 589 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Zeichnen mit dem Radierer

Mit dem Radiergummi kann man mehr, als nur kleine Ausrutscher verbessern. Auch Töne lassen sich damit modifizieren oder Spitzlichter herausholen.

Da Zeichenkohle nur leicht auf dem Papier haftet, läßt sie sich auch einfach wieder mit dem Radiergummi entfernen. Wenn Sie mit einem Knetgummi radieren wollen, brechen Sie sich am besten ein erbsengroßes Stück ab und kneten es, bis es warm genug ist, um in jede gewünschte Form gebracht zu werden.

Töne verwischen Sie, indem Sie mit einer kleinen Kugel Knetgummi sanft über die Kohlestriche reiben. Die Tonfläche wird dadurch effektvoll geglättet.

Indem Sie den Knetgummi ohne zu reiben mehrfach fest auf einen Kohleauftrag drücken, können Sie seinen Ton gezielt abschwächen. Ebenso lassen sich Spitzlichter herausholen.

Weiße Linien zeichnen Sie am einfachsten mit Plastikradierer. Seine Härte sorgt für einen gleichmäßigen Radierstrich.

Auf ein Neues

Wenn Ihr Knetgummistückchen kohleverschmiert ist, werfen Sie es fort und brechen ein neues ab; ein geschwärztes Knetgummi gibt eher Kohle an das Papier ab, als daß es sie aufnimmt. Auf diese Weise ist schon manch eine Zeichnung ruiniert worden.

Tip

NÄCHTLICHE SZENERIE

Nächtliche Motive sind bestens geeignet, um sich in der Radiertechnik zu üben. Mit weich gepreßter Zeichenkohle schaffen Sie tief dunkle Tonflächen, in denen schon winzige, mit dem Knetgummi herausgehobene Lichter leuchtende Kontraste bilden.

Das Lichterspiel deutete Ferdinand Petrie mit dem Knetgummi an.

Übung: Straße im Schatten

Um die vielfältigen Möglichkeiten im Umgang mit einem Radiergummi zu demonstrieren, bedeckt Harry Borgman das Blatt zunächst mit Zeichenkohle und zeichnet dann mit einem Radierer. Weil der Künstler die Enge der Straße betonen möchte und vertikale Elemente diesen Eindruck besonders hervorrufen, wählt er für seine Arbeit Ingrespapier, dessen Struktur die Wirkung der Vertikalen noch unterstützt.

1. Planung der Komposition

Mit einem HB-Kohlestift skizziert Borgman die Umrisse der Häuser und deutet alle Details an, die sich im Bild von den Schatten abheben sollen: die Lampe auf der linken Seite, die Aushängeschilder und die Menschen, die die Straße bevölkern.

Um die vertikale Komposition zu betonen, können Sie schon jetzt mit leichten vertikalen Strichen eines 4B-Kohlestiftes einen Grauton über die gesamte Oberfläche legen und ihn danach ganz sanft mit einem Radiergummi glätten.

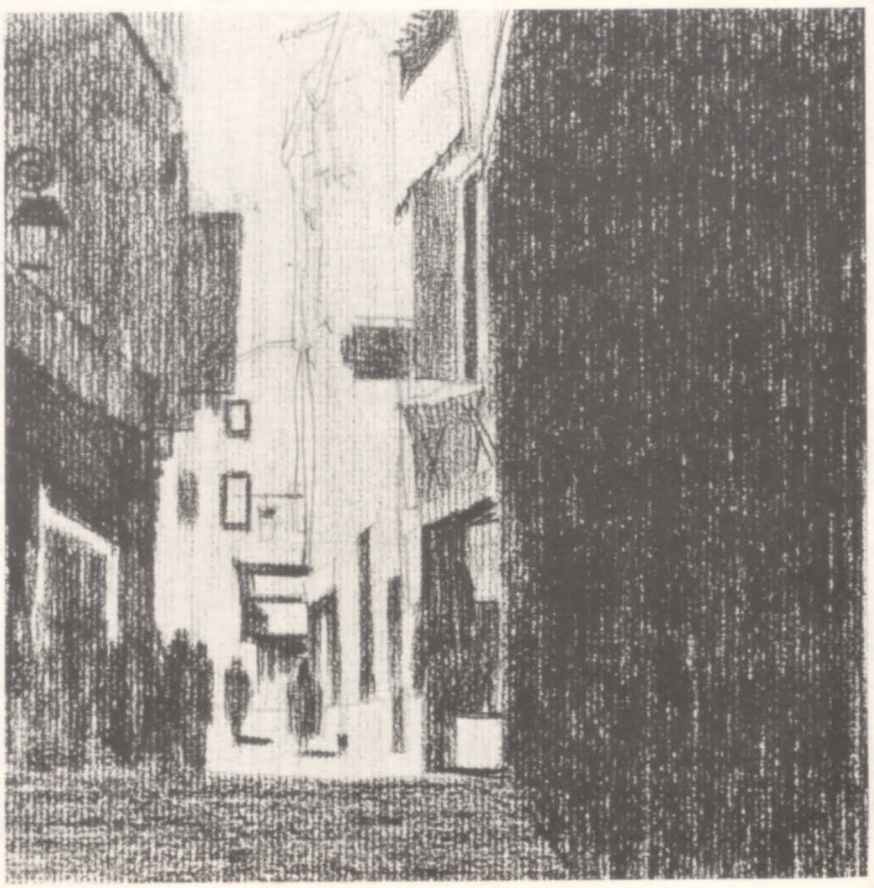
1

2. Auftragen der Schattenflächen

Auf dem Gebäude rechts liegt tiefer Schatten. Lassen Sie auch hier Ihre Striche der Strukturrichtung des Papiers folgen, damit ein wenig durchscheinende Papierkörnung der Fläche Textur gibt und auch hier die vertikale Komposition betont wird. Wenn Ihnen der Umgang mit weicher, gepreßter Zeichenkohle besser liegt, können Sie sie anstelle eines Stiftes benutzen. Sie macht flächendeckendes Arbeiten oft einfacher.

Mit etwas weniger Druck treffen Sie die Grautöne in der Mitte des Vordergrundes und auf dem Gebäude links. Wenn nötig, verstärken Sie die Details, die Sie im ersten Stadium angelegt haben, um sie nicht im Schatten untergehen zu lassen.

Schon jetzt sollte Ihre Zeichnung einen guten Gesamteindruck eines hell erleuchteten Hintergrunds vermitteln, der zu den Seiten und nach unten hin von Schatten eingerahmt wird.



2

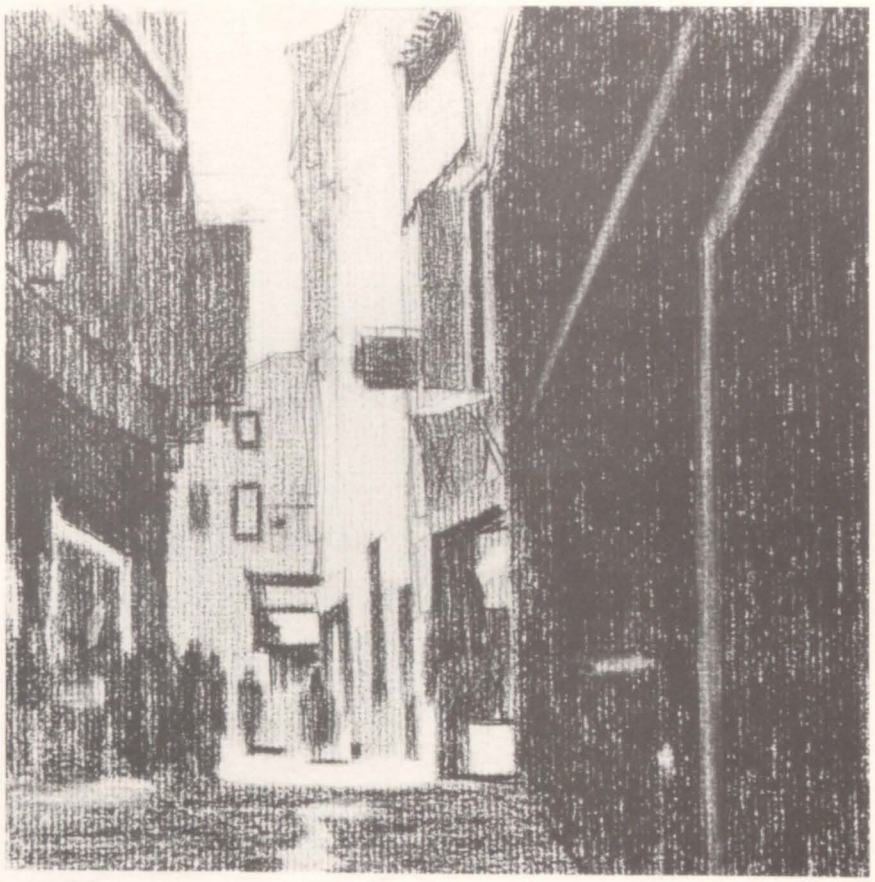
3. In den Schatten radieren

Mit einer kleinen, spitzgeformten Knetgummikugel zeichnet Borgman weiße Linien, die dem rechten Gebäude perspektivische Wirkung geben; ebenso können Sie eine Pfütze in der Straßenmitte andeuten.

An den Stellen, die voll im Licht liegen, z. B. dem Himmel und dem Gebäude, dessen Fassade der Sonne zugekehrt ist, legt Borgman das Papier vollständig frei. Deuten Sie mit dem Radierer einige architektonische Details der linken Hausfront an, und entfernen Sie den Kohleauftrag, um den Reflex auf der Straßenlaterne darzustellen.

Tonflächen, die Sie leicht modifizieren möchten, können Sie mit einem weiteren Kohleauftrag abdunkeln oder mit dem daraufgepreßten Radiergummi aufhellen.

Damit Kohlepartikel und Radierkrümel nicht unerwünschte Spuren in Ihrer Zeichnung hinterlassen, pusten Sie sie von Zeit zu Zeit aus dem Bild. Wenn es Ihnen ein sicheres Zeichengefühl gibt, die Hand auf der Bildfläche abzustützen, sollten Sie Pauspapier unter Ihre Hand legen: Sie laufen sonst Gefahr, Ihre Zeichnung zu verwischen.



3

4. Details ausarbeiten

Mit einem gespitzten 4B-Bleistift können sie Fenster, Simse und weitere Details in die Häuserfronten zeichnen. Mit einem tiefschwarzen Ton deutet Harry Borgman Fenster in dem Gebäude rechts an. Weil die herausradierten Linien zu stark herausstechen, schwächt er sie durch Verwischen etwas ab.

Harry Borgman's Bild lebt durch die kunstvoll gegeneinander gesetzten, variantenreich gestalteten Schattenflächen. Weil Sie sie nicht nur abdunkeln, sondern sie auch mit dem Radierer aufhellen können, ist ihre Wirkung besonders gut kalkulierbar.

4

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Ingrespapier, ungefähr 25 cm x 25 cm
- HB- und 4B-Kohlestifte
- Knetgummi
- Sandpapierblöckchen zum Anspitzen der Stifte.

Malen mit Gefühl

Die alten Meister malten das, was sie wußten, die Impressionisten das, was sie sahen. Gauguin gehörte jedoch zu den ersten modernen Malern, die das malten, was sie fühlten.

Während die meisten seiner europäischen Zeitgenossen damit beschäftigt waren, die Wirkung von Lichteffekten für ihre Malerei zu nutzen, setzte sich Gauguin ein anderes Ziel: Er wollte seinen Emotionen durch Form und Farbe Ausdruck verleihen. Das ideale Ambiente dafür fand er nicht im bürgerlichen Paris, sondern im Pazifik, wo das leuchtende Licht, der einfache Lebensstil und die ungewohnten Sitten der Eingeborenen in ihm ganz neue Inspirationen wecken sollten.

Turbulente Szenerie

Das Ergebnis ist eine Reihe von atemberaubend schönen Gemälden. Bei „Fatata Te Miti" versucht Gauguin, die einfachen Freuden des polynesischen Lebens vor dem Hintergrund dunkler, geheimnisvoller Stammesriten darzustellen – eine Szene, die den Kampf widerspiegelt, der in ihm selbst stattfand: ein Kampf zwischen heiterer Sorglosigkeit und tiefer Schwermut.

Aus diesem Grund nehmen die Bestandteile des Bildes symbolische Bedeutung an. Der tiefe, dunkle Ozean, der schlangenähnliche Baum, der wirbelnde Sand – all dies überschwemmt mit rhythmischen Bewegungen die Leinwand. In dieser turbulenten Szenerie tauchen die Gestalten der Eingeborenen auf: graziös, natürlich und sorglos. Die konventionellen Regeln der Perspektive wurden dabei recht freizügig ausgelegt.

Vibrierendes Leben

Die Art, wie Gauguin die Farben auswählt und einsetzt, zeigt seinen emotionalen Ansatz. Auf den ersten Blick wirken die Farbflächen groß und klar. Dadurch erhalten sie eine eindringliche Ausdruckskraft. Aber in jeder einzelnen Farbfläche ist eine Vielzahl variierender Farbtöne vereint, wodurch der Eindruck entsteht, sie vibrierten vor „innerem Leben".

Spuren kräftiger Komplementärfarben verstärken diese Wirkung noch: Die roten und gelben Blumen heben sich scharf gegen die dunkle und gegenfarbige Umgebung ab. Sie sollen vermutlich als Symbol unbeschwerten, weltlichen Alltagslebens in beinahe unheimlichem Kontrast zu dem Meer als Inbegriff tiefer, ewig wirkender Kräfte und Mythen stehen.

Gauguin sah keinen Grund, weshalb er das Meer blau und den Sand gelb malen sollte. Für ihn besaßen Dinge mehr als nur eine physische Realität, und er malte sie dementsprechend frei interpretierend.

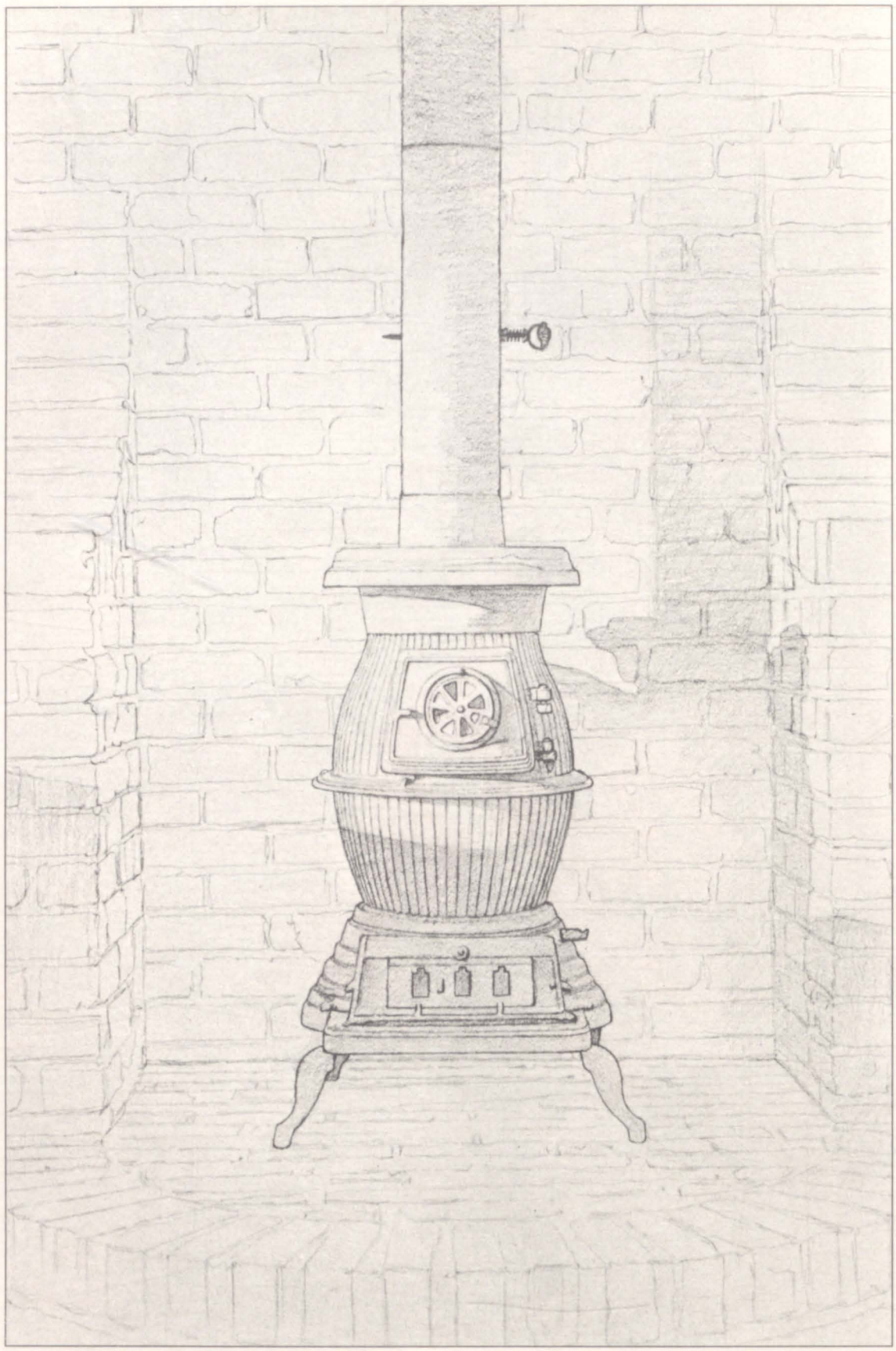
Das gilt auch für die Körper der Eingeborenen: Sie sind nicht braun, weil sie braun aussehen, sondern weil Gauguin das Gefühl hatte, daß Braun die angemessene Farbe sei: Ein Mittelding zwischen den düsteren und den hellen Aspekten der Natur.

Gauguin kehrte nach nur kurzem Aufenthalt in Frankreich 1895 nach Tahiti zurück. Er konnte sich nicht mehr in das bürgerliche Leben seiner Heimat einfügen.

„Fatata Te Miti" von Paul Gauguin, aus dem Jahr 1899, Öl auf Leinwand, 68 cm x 91 cm.

National Gallery of Art/Washington D.C. Chester Dale Collection 1962

1



2

3

Effektvoll lasieren

Eine der wichtigsten Funktionen einer Lasur liegt darin, eine Farbe so zu modifizieren, daß sie genau den Tonwert annimmt, den Sie für Ihr Bild benötigen.

In seinem Bild „Kanonenofen" arbeitet der Künstler Ken Davies den Effekt von hellem Sonnenlicht auf Mauerstein und Metall heraus. Sein wichtigster „Kunstgriff" besteht darin, die Intensität des Lichts zu erhöhen, indem er die Schatten mit einer Lasur vertieft.

1. Die Vorzeichnung

Zeichnen Sie auf einem Stück Illustrationskarton den Ofen, die Ziegel und den Boden. Sie sollten diesmal ganz detailliert vorgehen und jeden einzelnen Ziegelstein zeichnen. Die fertige Zeichnung wird mit Fixativ besprüht. Ein zusätzlicher Retuschierfirnis versiegelt endgültig die Oberfläche.

2. Die Farbe der Ziegel

Aus Titanweiß, Elfenbeinschwarz, Kadmiumrot hell und Lichter Ocker werden mehrere Rot-, Rotbraun- und Grautöne auf der Palette vorbereitet. Verdünnen Sie sie mit einer Mischung aus Leinöl und Terpentin.

Mit einem mittleren Borstenpinsel können Sie jeden Ziegelstein einzeln bearbeiten. Nehmen Sie für die dunklen Steine eine Mischung, die mehr Schwarz und Weiß als Rot enthält und für die hellen eine, bei der das Weiß überwiegt. So entsteht eine lebhafte, etwas ungleichmäßige Struktur der Mauersteine.

3. Mörtel in den Fugen

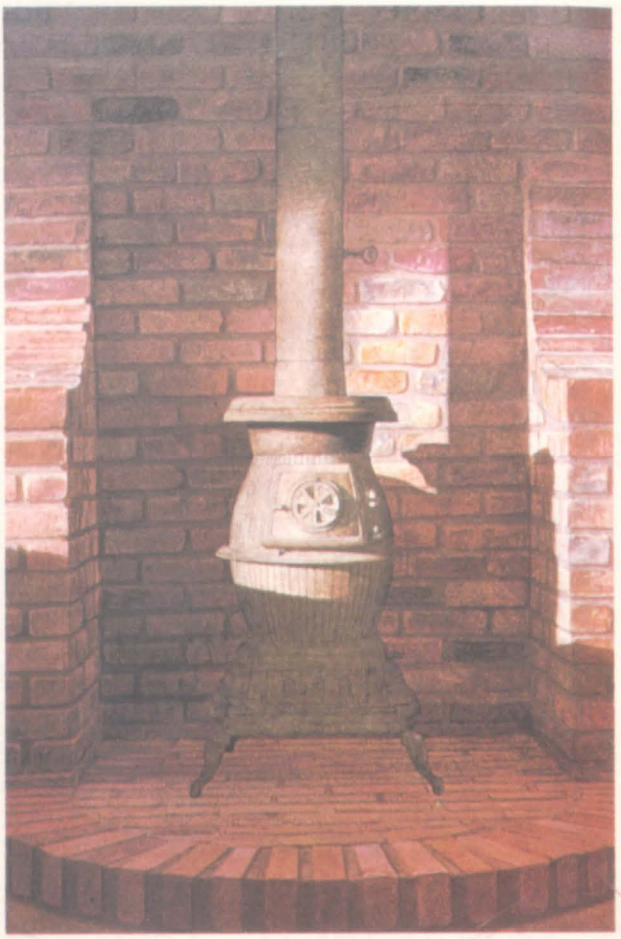
Für die Darstellung des Mörtels benötigt man je einen hellen und einen dunklen Farbton aus Schwarz, Weiß und Lichter Ocker. Falls eine dieser Farbmischungen zu kalt wirken sollte, fügen Sie ein wenig Kadmiumrot hinzu. Beim Ausmalen der einzelnen Mörtelfugen ordnen Sie in diesem Stadium die beiden unterschiedlich hellen Mischungen den Licht- und Schattenbereichen der Komposition zu und geben den Steinen im Licht mit der dunkleren einen Schlagschatten.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Stück Illustrationskarton 47 cm x 31 cm
- einen kleinen und einen mittleren runden Borstenpinsel; einen feinen runden Haarpinsel
- Leinöl/Terpentin-Malmittel
- harzhaltiges Malmittel
- Titanweiß, Elfenbeinschwarz, Kadmiumrot hell, Lichter Ocker, Umbra natur, Umbra gebrannt und Kobaltblau
- Fixativ
- Retuschierfirnis.

4

5



4. Der Kanonenofen

Die schattigen Flächen des Ofens und des Ofenrohrs malt der Künstler mit einer flüssigen Mischung aus Umbra gebrannt und Weiß mit einer Spur Schwarz, die die Details der Zeichnung weiterhin durchscheinen läßt. Die helleren Flächen bekommen einen zarten Farbauftrag mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Weiß. Danach muß das Gemälde 48 Stunden trocknen.

5. Lasieren der Schatten

Mit einem harzhaltigen Malmittel wird nun eine dünne, transparente Lösung aus Umbra gebrannt und Kobaltblau angemischt. Um sie zu betonen, lasieren Sie mit einem Borstenpinsel die Schattenpartien der Steinwand.

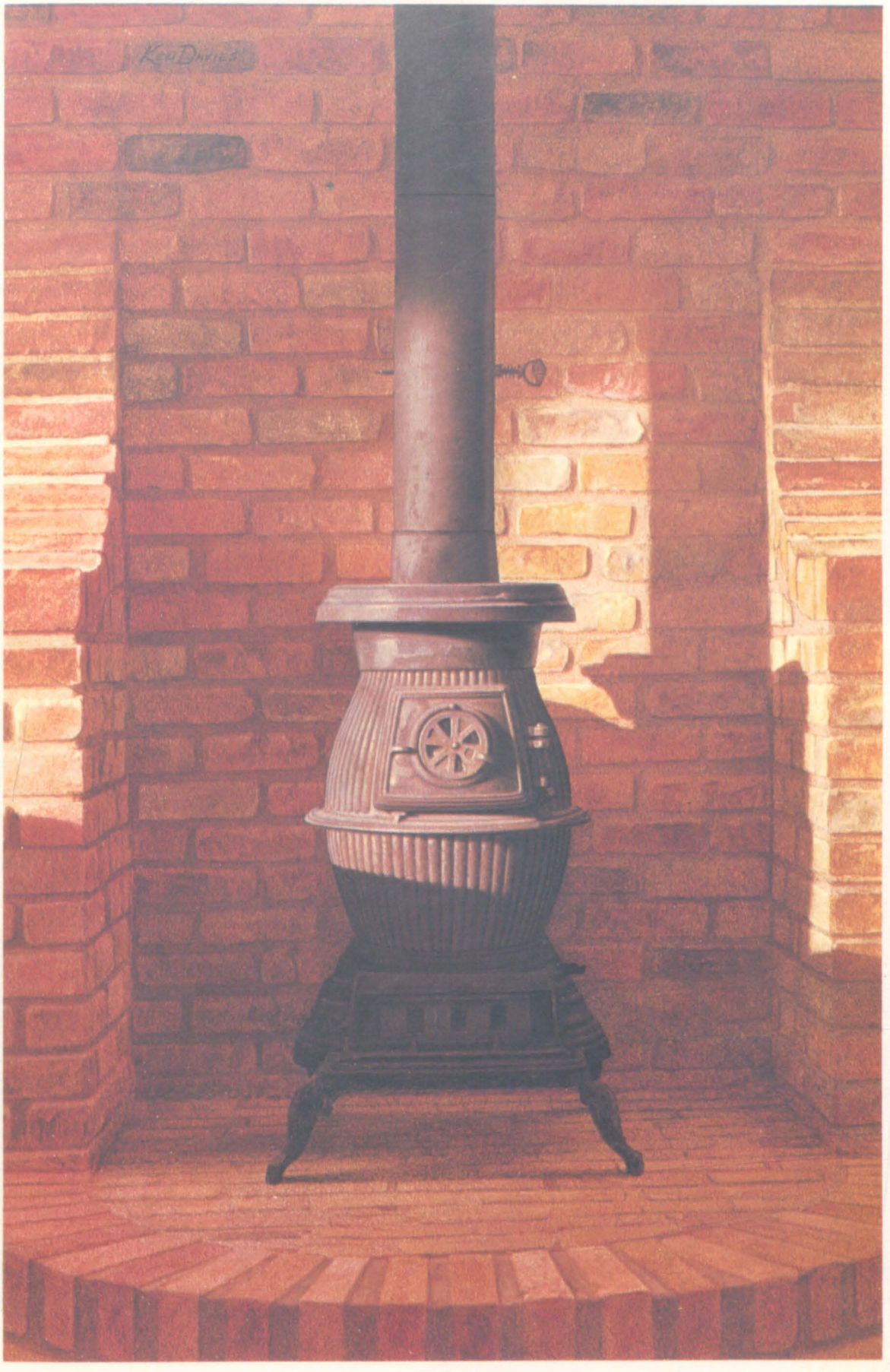
6. Letzte Feinheiten

Ken Davies benutzt einen kleinen Borstenpinsel und lasiert mit der Mischung aus Schritt 5 den Schatten unter dem Ofen. Nun wird der Ofen in seinen Details noch plastischer gestaltet. Malen Sie dazu mit einem feinen Haarpinsel die Innenseiten der Rippen in Umbra gebrannt mit ganz wenig Weiß. Für die Oberseiten der Rippen verwenden Sie eine hellere Version der Ofenmischung aus Schritt 4 und für die Lichter eine recht helle Mischung aus Umbra gebrannt und Weiß.

Wenn Sie diese drei Mischungen geschickt einsetzen und etwas ineinander überblenden, läßt sich damit sehr überzeugend der Eindruck gerundeter Formen wecken.

„Küchenofen" von Ken Davies, Öl auf Illustrationskarton, 47 cm x 31 cm. Die Schattenpartie wird mit einer Lasur vertieft, wodurch sie stärker aus dem Grund heraus leuchtet. Durch den erhöhten Kontrast steigert sich die Leuchtwirkung der sonnenbeschienenen Bildteile.

6

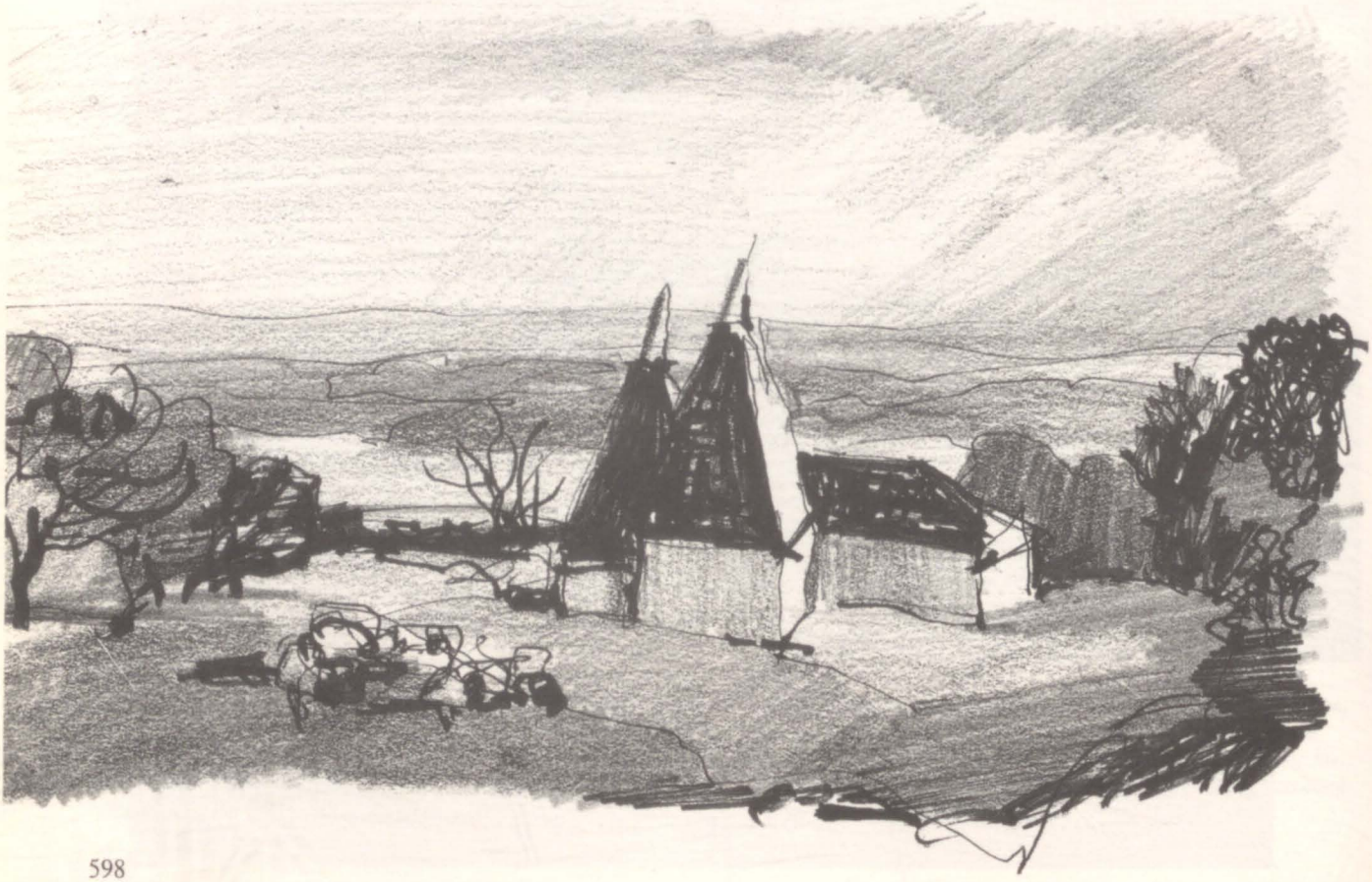


Vergängliche Dramatik

Mit schnellen Skizzen können Sie flüchtige Lichteffekte einfangen, die Landschaften packende und spannungsvolle Dramatik verleihen.

Wenn Sie es gewohnt sind, Ihren Skizzenblock auf ausgedehnten Spaziergängen mit sich zu führen, um sich auf die Suche nach Anregungen für Ihre Bilder zu machen, werden Sie sicher schon einmal einen jener Momente erlebt haben, in denen die Landschaft vor Ihren Augen in ein geheimnisvolles, beinahe unwirkliches Licht getaucht wie verwandelt scheint. Ein Gewitter zieht auf, und die Wolken wälzen sich drohend vorwärts, oder ein Lichtstrahl bricht durch die Wolken und hebt ein Gehöft aus

Nachdem Rowland Hilder eine einfache Tonwertskala festgelegt hatte, konnte er seine Landschaft schnell mit kritzelnden, verwischten und flüssigen Strichen zeichnen.



dem Grau der Landschaft. Und während Sie noch an Ihrer Skizze überlegten, war der kurze Lichtspuk bereits vorbei.

Schnelles Skizzieren ist zum Glück keine Hexerei! Wenn Sie das Spiel von Licht und Schatten in einer Landschaft festhalten möchten, dann können Sie sich auf die Tonwerte konzentrieren. Gerade sie ermöglichen es, die Dramatik der Situation eindrucksvoll wiederzugeben.

Meist läßt sich die besondere Beleuchtungssituation technisch als Reduzierung der Tonwertnuancen auf drei bis vier Stufen beschreiben – eine Tatsache, die schnellem Skizzieren entgegenkommt. Die Dramatik in der Szenerie entsteht dann oft durch ein Ungleichgewicht der Tonwertstufen: beispielsweise, wenn drei dunkle Tonwerte nur einem hellen Tonwert gegenüberstehen.

Wenn Sie sich mit diesem Wissen ans Skizzieren machen, meistern Sie auch dramatisches Licht sicher.

Mit einem Marker oder einem Kugelschreiber können Sie ebenso schnell arbeiten, wie mit einem Bleistift. Befeuchtete Flächen in Markerfarben schaffen den Eindruck einer verregneten Szene.

dem Grau der Landschaft. Und während Sie noch an Ihrer Skizze überlegten, war der kurze Lichtspuk bereits vorbei.

Schnelles Skizzieren ist zum Glück keine Hexerei! Wenn Sie das Spiel von Licht und Schatten in einer Landschaft festhalten möchten, dann können Sie sich auf die Tonwerte konzentrieren. Gerade sie ermöglichen es, die Dramatik der Situation eindrucksvoll wiederzugeben.

Meist läßt sich die besondere Beleuchtungssituation technisch als Reduzierung der Tonwertnuancen auf drei bis vier Stufen beschreiben – eine Tatsache, die schnellem Skizzieren entgegenkommt. Die Dramatik in der Szenerie entsteht dann oft durch ein Ungleichgewicht der Tonwertstufen: beispielsweise, wenn drei dunkle Tonwerte nur einem hellen Tonwert gegenüberstehen.

Wenn Sie sich mit diesem Wissen ans Skizzieren machen, meistern Sie auch dramatisches Licht sicher.

Mit einem Marker oder einem Kugelschreiber können Sie ebenso schnell arbeiten, wie mit einem Bleistift. Befeuchtete Flächen in Markerfarben schaffen den Eindruck einer verregneten Szene.

Lebendige Aktmalerei

Der menschliche Körper gehört von jeher zu den reizvollsten Motiven in der Malerei. Aquarellfarben eignen sich besonders dazu, die vielen unterschiedlichen und schwer bestimmbaren Hauttöne des Menschen wiederzugeben.

Bei der Aktmalerei ist der Ausdruck von Bewegung viel wichtiger als anatomische Genauigkeit. Betrachten Sie daher vor Beginn der Arbeit das Modell ganz genau, und studieren Sie seine charakteristischen Gesten und Haltungen. Charles Reid erfaßt in seinem Bild das Wesentliche des Körperausdrucks, indem er die Aufwärtsbewegung der Hüfte, die Linienführung der Taille sowie die entspannte und gelockerte Haltung der Beine betont.

Beherztes Vorgehen

Beim Aquarellieren sollte man nicht zu ängstlich vorgehen. Zaghafte Pinselführung und zu blasse Farben führen fast immer zu einem enttäuschenden Ergebnis. Bevor Sie anfangen, menschliche Körper zu malen, sollten Sie zur Übung viele Skizzen anfertigen. Schon bald werden Sie beherzter an Ihr Motiv herangehen. Legen Sie zunächst mit viel Farbe die groben Umrisse der Figur fest, und füllen Sie danach die Innenflächen zügig mit kleinen Farbflecken aus.

Für die weicheren Übergänge in der Naß-in-naß- und Naß-auf-trokken-Technik eignen sich Schwämme am besten. Auch wenn es nicht auf Anhieb klappt – probieren Sie soviel wie möglich aus.

Bevor Sie die Arbeit mit einem Modell beginnen, sollten Sie viele Übungsskizzen wie diese anfertigen. Setzen Sie hierbei den Pinsel so wenig wie möglich ab. Je weniger Pinselstriche Sie benötigen, desto freier wird Ihre Pinselführung. In unserem Bildbeispiel wurden Kadmiumrot hell und Cölinblau verwendet. Für eine Abkühlung der Töne können Sie dann Blau direkt naß-in-naß auf das Papier auftragen. Um den Reiz der bewegten Farbfläche nicht zu zerstören, sollten die Farben nicht mit dem Pinsel vermischt werden, sondern einfach auf dem Papier verlaufen.

RHYTHMUS UND BEWEGUNG

Auch wenn Ihr Aktmodell ganz still steht, drückt es dennoch Bewegung aus. Jede Pose hat ihre bedeutsame, eigentümliche Linie. Normalerweise ist dies die längste ununterbrochene Linie, die der Körper bildet, z. B. eine s-förmige oder auch c-förmige. Bei der Figur in der Aquarellstudie „Jennifer" malte der Künstler diese charakteristische Körperlinie vom Kopf aus den Rücken hinunter und dann diagonal bis zu den Füßen hinab. Auf diese Weise entsteht ein reizvoller Rhythmus.

„Jennifer" von Charles Reid, Aquarell auf Fabriano-Papier, 38 cm x 50 cm. Der Reiz des Bildes liegt in seiner Schlichtheit. Der Künstler hat die Schattenformen fließend am Körper entlanggeführt und so ein reizvolles Wechselspiel zwischen Form und Pose des Körpers erzielt. Mit dem dunklen Hintergrund steigerte er die hellen Hauttöne.

HAUTTÖNE: ERSTER SCHRITT
Malen Sie mit Kadmiumrot und Lichter Ocker je ein rotes und ein ockerfarbenes Quadrat. Mit dem Pinsel nehmen Sie nun etwas Ocker auf, und gehen damit zuerst über den unteren Teil des roten Quadrats, um dann diese Farbmischung im Zickzack einige Zentimeter abwärts zu führen. Beide Farben sollten leicht ineinanderfließen.

HAUTTÖNE: ZWEITER SCHRITT
Wiederholen Sie den Vorgang aus dem ersten Schritt, setzen Sie jetzt aber ein drittes Quadrat in Cölinblau rechts unter das ockerfarbene Quadrat hinzu. Mit diesem Farbton werden die Schattenbereiche abgetönt. Zeichnen Sie nun mit dem Pinsel einen kleinen Teil der blauen Farbe naß-in-naß in das Zentrum der rot-ockerfarbenen Mischung.

HAUTTÖNE: DRITTER SCHRITT
Für den dritten Schritt legen Sie drei Quadrate mit Kadmiumrot, leicht verdünntem Kadmiumgelb zitron und Kadmiumorange an. Mit Kadmiumorange kann man dumpfe, langweilig geratene Partien kräftigen. Mit dem Pinsel nehmen Sie ein wenig Kadmiumorange auf und lassen es mit der noch feuchten rot-gelben Mischung verlaufen.

Tip

WELCHES PAPIER?

Zum figürlichen Malen eignet sich am besten farbabsorbierendes, halbrauhes Papier. Wenig saugfähiges Papier ist kaum geeignet, weil es die Farbe abstößt und sich „Farbpfützen" darauf bilden können. Für eine ungezwungene, schwungvolle Malweise ist ein größeres Blatt günstig.

Licht- und Schattenbereiche

Wie sich Schattenbereiche und lichte Partien auf der Haut vereinfacht darstellen lassen, zeigen wir in unseren Bildbeispielen. Plazieren Sie dazu das Modell so, daß es von der Seite beleuchtet wird.

1. Umriß und Schatten

Zuerst werden die Umrisse der Figur mit einer warmen, flüssigen Mischung aus Kadmiumrot hell und Lichter Ocker locker angelegt. Solange dieser Farbauftrag noch naß ist, geben Sie eine Spur Cölinblau auf den Rumpf und lassen alles naß-in-naß verlaufen. Nach dem Trocknen mischen Sie dann die Farbe für den dunkleren Hautton aus Kadmiumrot, Siena natur und etwas Cölinblau an. Mit ihr können Sie die Schattenflächen ausformen.

2. Kühler Schatten

Für den Schatten auf dem Rumpf wird eine kühlere Tönung benötigt. Geben Sie deshalb ein wenig Blau zu Ihrer Mischung, damit die Farbe kräftig und transparent ist.

3. Die Beine

Vom unteren Teil des Rumpfes aus führen Sie die Farbe bis zu den Füßen hinab. Dabei sollten Sie den Pinsel nicht absetzen.

1

2

3

1 2

Übung: Sitzender Akt

Für seine Übung hat Charles Reid die Rückansicht des Modells gewählt. Eine solche Pose ist für den Anfang besonders gut geeignet, weil sie recht einfach ist. Außerdem bieten die angewinkelten Arme einen reizvollen Kontrast zu den gerundeten Formen des Körpers.

Damit die angewandten Techniken möglichst deutlich werden, hat der Künstler jeden Schritt in einer neuen Skizze festgehalten.

1. Figurenskizze

Beim Skizzieren der Umrißformen kommt es nicht auf eine ganz genaue Wiedergabe an. Die Skizze sollte mindestens 25 cm hoch sein, damit Sie den Pinsel mit ausreichender Freiheit führen können. Die Vorzeichnung soll nur Anhaltspunkte für den späteren Farbauftrag geben und wird auch nicht ganz mit Farbe ausgefüllt. Mißlingt Ihnen die erste Skizze, dann ist es besser, von neuem zu beginnen.

2. Der obere Teil des Körpers

Für die obere Körperregion verwendete Charles Reid eine warme Mischung aus Kadmiumrot und Kadmiumgelb, zu der Sie auch einen Spritzer Cölinblau oder Hookersgrün hinzufügen können. Er begann zunächst mit dem Kopf, ging dann den Nacken hinunter, und malte schließlich Schultern und Arme.

3. Der untere Teil des Körpers

Jetzt wird der gesamte Rumpf von den Schultern abwärts mit einem kalten Ton bedeckt, der aus einer Mischung aus Cölinblau oder Hookersgrün besteht. Damit die warmen und kalten Farbpartien gut naß-in-naß ineinander verlaufen, tragen Sie sie zügig auf. Sollte der Farbton zu dunkel geworden sein, nehmen Sie ganz vorsichtig mit einem Tuch Farbe weg.

3

4 5

4. Die Beine

Beginnen Sie mit dem linken Knie, und malen Sie dann weiter auf den Rumpf zu. Das rechte Bein wird nur angedeutet, da es größtenteils verdeckt ist. Um die zarten Glanzlichter darzustellen, nahm der Künstler von der Hüfte und dem oberen Teil des Rumpfes mit einem Tuch wieder etwas von der noch ziemlich feuchten Farbe fort.

5. Das Haar

Charles Reid malt das dunkle Haar mit einer Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarinblau. Sie können aber auch eine Mischung aus Krapplack dunkel und Hookersgrün ausprobieren. Nachdem Sie die Mischung aufgetragen haben, geben Sie nun an einigen Stellen naß-in-naß etwas unvermischte Farbe hinzu und lassen stellenweise reines Blau, Grün oder Rot durchscheinen.

6. Die Arme

Die warmen Schattenpartien auf den Armen hat der Künstler mit einer Verbindung aus Kadmiumrot, Siena natur und Cölinblau oder Hookersgrün modelliert. Er begann zuerst am Handgelenk und deutete dann den Daumen mit einem kurzen Pinselstrich an. Dabei ließ er die warme dunkle Farbe der Hand an den Übergängen weich mit der Haarfarbe verlaufen. Danach wendete er sich dem Ohr und dem Kinn zu und ließ einen kleinen Lichtfleck vor dem Ohr frei.

7. Der Rücken

Die Rückenpartie erhält mit geschwungenen Pinselstrichen eine kalte Schattenmischung. Damit wird die Struktur des Rückens vereinfachend wiedergegeben. Mit einem einzigen präzisen Pinselstrich deutet der Künstler den Schatten der Unterseite des linken Schulterblattes an. Da aber isolierte Schatteninseln meistens unnatürlich wirken, sollten Sie die Schattenbereiche großzügig zusammenziehen.

8. Räumliche Tiefe

Die Figur ist nun, bis auf wenige Kleinigkeiten, fast fertig.

Der rechte Arm und das rechte Bein treten noch nicht weit genug zurück, weil sie dieselbe Helligkeit haben, wie die anderen Schatten. Deshalb wird die räumliche Tiefenwirkung mit einer etwas dunkleren Lasur verstärkt. Dazu verwenden Sie am besten die gleiche Mischung wie in Schritt 6 und lassen danach das Bild trocknen.

9. Zarte Konturen

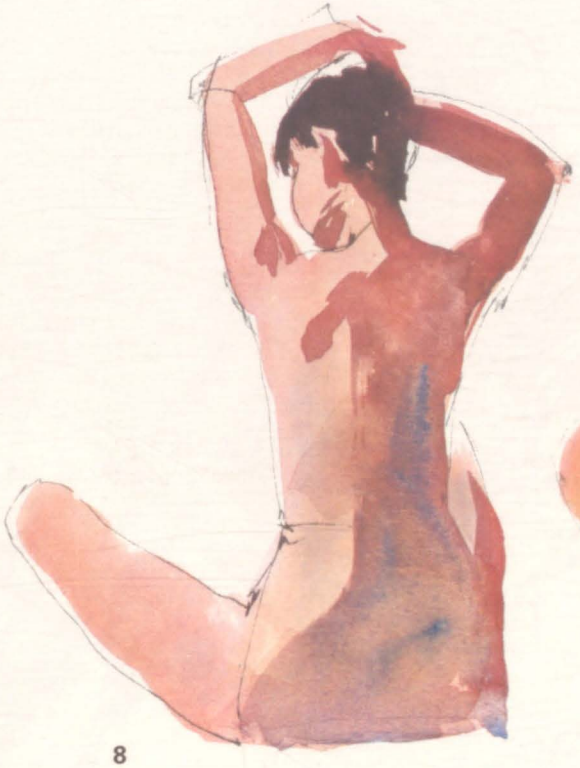
Nachdem die großen Licht- und Schattenbereiche klar voneinander getrennt sind, sollten nun die dabei entstandenen harten Konturen abgeschwächt werden, um so eine natürliche Wirkung zu erzielen. Legen Sie dazu eine stark verdünnte Mischung an, deren Farbton zwischen den bisher verwendeten warmen und kalten Farbtönen liegen sollte, und gehen damit über die Schulterpartie und über den unteren Bereich des Rumpfes, so daß sowohl die Schatten als auch die Glanzlichter überlappend mit dem neuen Farbton bedeckt werden. Der abgemilderte und weichere Übergang von Licht und Schatten betont die abgerundeten Körperformen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt kaltgepreßtes Aquarellpapier, ca. 38 cm x 25 cm
- einen weichen Rundpinsel Nr. 6
- einen 2B-Bleistift
- eine Palette mit sieben Farben: Kadmiumrot hell, Kadmiumgelb, Lichter Ocker, Cölinblau, Hookersgrün, Ultramarinblau und Siena gebrannt.

6

7



8

9

John Blockley

Ohne undiszipliniert oder nachlässig zu arbeiten, pflegt John Blockley einen impulsiven Zeichenstil – und schafft so fesselnde Bilder voll rauhem Charme.

„Viele Bauernhöfe im Südwesten Englands", weiß John Blockley zu erzählen, „haben sich im Lauf der Zeit kaum verändert, vor allem in den abgeschiedenen Berggegenden und in Heidegebieten. Einige sind Jahrhunderte alt, aus von Hand gefügten, großen, unbehauenen Steinen gebaut, und sie befinden sich in einer unwirtlichen Landschaft, wo die Erdschicht mager und mit Steinen durchsetzt ist.

In solchen kargen Landstrichen, in denen vereinzelte Gebäude meilenweit über eine hügelige Landschaft hinausblicken, in denen alles rauh ist und den Zeiten ewig zu trotzen scheint, male ich am liebsten. Denn an diesen Orten sind Legenden und Geschichten nicht nur in Erzählungen lebendig, der Anblick der Landschaft macht sie ganz direkt erlebbar.

Aber es sind nicht nur die Bauernhöfe, die mich anziehen, sondern auch die starken Helligkeitskontraste in der Landschaft. Solche Kontraste suggerieren Spannungen, Konflikte und Aufregung: Sie besitzen Form, Farbe, Textur und merkwürdige Details, die man in der Darstellung realistisch interpretieren oder auch als Ausgangspunkt für malerische Experimente nehmen kann.

Waldlandschaften

Bäume liefern ein vertikales Gegengewicht zu den horizontalen Linien der Gebäude und der weiten Landschaft.

Im Sommer sind die Bäume dicht belaubt und bilden einen üppigen, dunklen Vorhang hinter den Gebäuden. Ihre düstere Masse umhüllt und verdeutlicht die helleren Formen der von Menschen geschaffenen Strukturen.

Berghof in Dartmoor

Manchmal spricht mich eine Szene so direkt an, daß ich weiß: ‚Das mußt Du ganz schnell zeichnen, solange der Eindruck frisch ist'. Beim Berghof in Dartmoor faszinierten mich die Form der Dächer und ihre gestaffelten Ebenen vor den dunklen Bäumen im Hintergrund.
Ich skizzierte den Hof sehr rasch mit einem in Tusche getauchten, angespitzten Stock, dann spritzte ich wässriges Lampenschwarz auf die dunklen Stellen. Nachdem ich mit einem Stück Papier und in aller Eile mit dem Ärmel meiner Strickjacke verschiedene Stellen gelöscht hatte, malte ich mit raschen Pinselstrichen die Bäume, solange der Hintergrund noch feucht war. Die Dächer ließ ich zum großen Teil weiß, eingeklemmt zwischen dem dunklen Vordergrund und dem Hintergrund: Sie ziehen dadurch die Aufmerksamkeit auf sich.

Die Zeichnung ist eilig hingeworfen, grob und ungeschliffen, aber ich glaube, sie vermittelt, vielleicht gerade deswegen, eine Menge vom Charakter des etwas schwermütigen Ortes."

„Berghof in Dartmoor, Südwestengland", Chinatusche und Lampenschwarz-Lasur auf rauhem Zeichenpapier.

Gut kombiniert

Die Kombination unterschiedlicher Maltechniken kann neue Anregungen und Ideen für Ihre kreative Arbeit bringen – wenn Sie die verschiedenen Medien geschickt verbinden.

Wenn Sie beim Zeichnen den Punkt erreichen, an dem technisch und stilistisch keine rechten Fortschritte mehr möglich erscheinen, dann können Experimente mit Mischtechniken – Kombinationen verschiedener Medien – meistens aus dieser kreativen „Sackgasse" herausführen. Neue Materialien, wie z. B. Marker, sorgen in Verbindung mit den vertrauten Medien für frische Anregungen und Einfälle, die neuen Schwung in Ihre künstlerische Arbeit bringen.

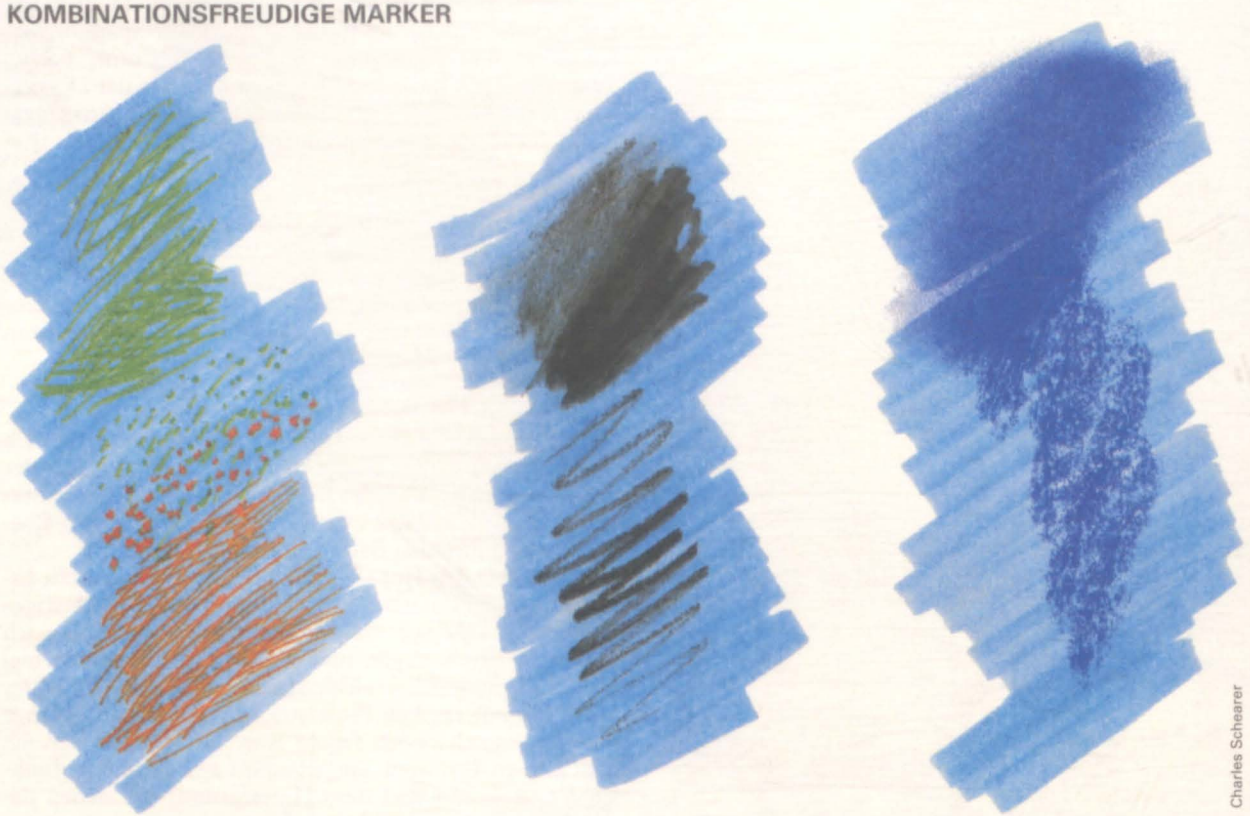
Marker sind besonders geeignet, um als Bestandteil von Mischtechniken die Kreativität anzuregen, weil sie ihrer Eigenschaften wegen auf der Grenze zwischen Zeichnen und Malen stehen. Mit ihnen kommt Farbe in die Zeichnung; die visuelle Gesamtwirkung der Komposition und die Bildaussage lassen sich erheblich steigern. Die unkomplizierte, rasche Verarbeitungsweise der leuchtenden Markertöne fördert einen unverkrampften Umgang mit Farbe als integralem Bestandteil von Zeichnungen.

Marker vertragen sich nicht nur untereinander ausgezeichnet; ebenso problemlos wirken sie beispiels-

WASSERFEST ODER LÖSLICH

Wasserlösliche Markerfarben verhalten sich ähnlich wie Wasserfarben. Vor allem auf feuchtem Papier verschwimmen die Markerkonturen wirkungsvoll. Wenn die Komposition anschließend mit Wachs- oder Ölkreiden überarbeitet wird, entstehen interessante Texturunterschiede und Abdeckeffekte. Markerfarben, die Lösungsmittel enthalten, färben recht gleichmäßig und trocknen schnell. Sie können selbst auf Glas oder Kunststoff verwendet werden. Diese Farben sollten Sie möglichst rein und unvermischt verwenden um ihre Leuchtkraft zu erhalten.

KOMBINATIONSFREUDIGE MARKER



Charles Schearer

Mit farbiger Tusche kann man auf einem transparenten Markergrund in verschiedenen Farben stricheln und schraffieren; auf diese Weise arbeiten Sie feinere Details aus oder bauen durch Schichtungen raffinierte optische Farbmischungen auf.

Kohlestriche ergeben auf einem Markeruntergrund „rauchige Effekte". Hier wurde ein 2B-Kohlestift verwendet. Drückt man ihn fest auf, verschwindet der Grundton ganz, ein feiner Auftrag läßt das Blau durchschimmern.

Pastell bringt auf Markerfarbe matte, gesättigte Überlagerungen und Töne hervor. Wo die Farbpigmente der Pastellkreide nicht verrieben wurden, bleibt eine flüchtige, körnige Struktur erhalten. Nutzen Sie diese Eigenart für großzügige Motive.

M. frdl. Gen. Weekend Telegraph, London

„Palast des Sultans. Fez, Marokko, 1966" von Paul Hogarth, Marker, Bleistift, Chinatusche und Aquarellfarben auf Papier. Mit überlegt kombinierten Mitteln gibt der Künstler das bunte Treiben im Hof wieder.

weise mit Bleistift, Kohle, Pastell und Tusche zusammen.

Die richtige Kombination

Beim Auswählen der Medien, lohnt es sich, nicht „draufloszumischen", sondern darauf zu achten, daß die Anmutung der Medien dem Charakter des Motivs entspricht.

Paul Hogarths „Palast . . ." ist ein Beispiel für die gelungene Verbindung verschiedener Medien. Eine transparente gelbe Markertönung taucht die gesamte Szene in schimmerndes, goldenes Licht. Indem er mit Bleistiften, Wasserfarben und weiteren Markern darüber arbeitet, gibt der Künstler den Palastmauern Textur; mit einfachen Bleistiftstrichen und kolorierenden Pinselspuren stellt er die Menschen innerhalb der Palastmauern dar.

Kontraste nutzen

Oft lassen sich gerade die Medien am besten kombinieren, die in ihrer Wirkung deutlich kontrastieren. Markerfarben etwa ähneln in ihrer Transparenz und einheitlichen Tönung gemalten Lasuren. Pastellstifte dagegen erscheinen trocken im Strich, körnig und deckend. Diese gegensätzlichen Eigenschaften lassen sich gezielt nutzen und kombinieren. Bei einem Küstenmotiv zum Beispiel wäre das am Horizont verschwimmende Meer sicher besser mit Markerfarben zu erfassen, der körnige Sandstrand oder eine Felsküste dagegen mit Pastellkreiden.

Ein Satz Marker, zusammen mit einigen Kohle- oder Bleistiften und einem kleinen Skizzenblock, ist die ideale Ausrüstung für unterwegs. Eine Umriß- oder Tonwertskizze ist rasch angefertigt und kann dann mit Markern koloriert werden.

Gehen Sie in Ihren Skizzen einmal weniger „zeichnerisch" und mehr wie ein Maler vor: Mit Markerfarben werden ein oder zwei großzügige Farbflächen angelegt, auf denen anschließend die Zeichnung mit weichem Bleistift aufgebaut wird.

Daheim können Sie Ihre Skizzen dann weiter bearbeiten und mit farbiger Tusche und Wasserfarben ausarbeiten. Ein Lasurauftrag kann z. B. den Tonwert Ihrer Arbeit vertiefen; und mit Tusche kann schließlich die Texturwiedergabe verfeinert werden.

„Pariser Vogelmarkt" von Harry Borgman, Buntstifte, Marker, Öl- und Pastellkreiden. Das getönte Papier verleiht der vielschichtigen Arbeit zusätzliche Wirkung.

Tip

MUT ZUM ZWEITBILD

Je dünner und durchlässiger das Papier, auf dem Sie arbeiten, desto stärker dringen lösungsmittelhaltige Markerfarben durch und hinterlassen auf einem untergelegten Bogen Farbspuren. Es kann reizvoll sein, aus diesem fragmenthaften „Durchdruck" ein eigenes Bild zu entwickeln, indem Sie die Abdrücke mit verschiedenen Materialien weiter ausführen. Lassen Sie sich von Ihrer Phantasie leiten.

Die Skizze von Michael Hallinan illustriert einen Vorteil kombinierter Medien: Schnelligkeit. Mit einem kräftigen schwarzen Marker wurden rasch die Umrisse skizziert und dann mit Pastellstiften koloriert.

Komplementäre Kompositionen

Farben, die auf dem Farbkreis einander gegenüberliegen, können durchaus zueinander passen – oft so gut, daß es sich lohnt, auf einem einzigen Paar eine ganze Farbkomposition aufzubauen, die das Gemälde leuchtend erscheinen läßt.

Wie wir die Beziehung von Komplementärfarben zueinander erleben, beruht auf der Physiologie unserer optischen Wahrnehmung. Die für bestimmte Farbtöne empfindliche Zapfen in unseren Augen besitzen eine natürliche Tendenz, zu einer wahrgenommenen Farbe auch die dazu komplementäre an das Gehirn „zu telegraphieren". Auch in der Malpraxis ist dieses Phänomen von Bedeutung. Vor allem verstärken Komplementärfarben einander: Beide wirken kräftiger, wenn sie nebeneinander erscheinen. Nicht immer ist diese Wirkung von Vorteil. Wenn komplementäre Farben von gleicher Kräftigkeit auf gleichgroßer Fläche benachbart stehen, können sie beunruhigend wirken.

Schmuckstücke

David Millards Aquarell-Skizzen zeigen, wie man Komplementärfarben wirkungsvoll nutzt: Der violette Hintergrund verhilft dem komplementären Gelb der Blüten zu stärkerer Intensität. Hätte der Künstler das Gelb selbst intensiver gemalt, würde die Kombination nur in den Augen beißen.

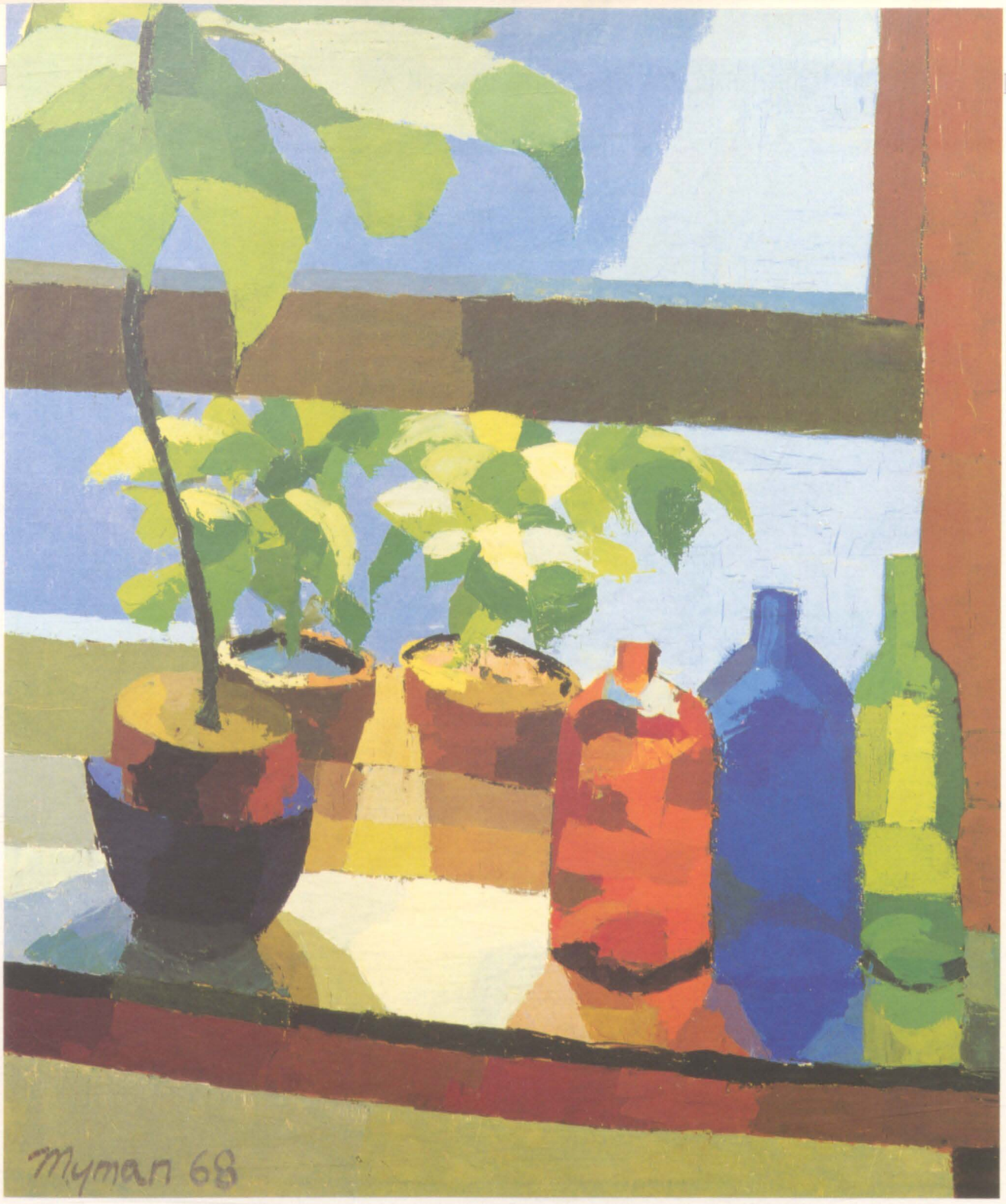
Martin Myman nutzt Komplementärfarben anders. Er hat ein Paar, Orange und Blau, von sehr viel höherer Farbintensität kontrastiert. So gelingt es ihm, die orangefarbene Flasche wie ein Schmuckstück zum Funkeln zu bringen und die Komposition zu beleben. Monet, der große französische Impressionist, verfuhr auf ähnliche Weise, um seinen Bildern Leben zu verleihen, wenn er zum Beispiel leuchtend rote Mohnblüten in ein grünes Feld hineinmalte.

Von Hell nach Dunkel

Ein weiterer Aspekt der Kombination von Komplementärfarben besteht darin, daß sie den Eindruck von Helligkeit erhöhen. Sie können daher Glanzlichter oftmals besser mit einer Komplementarität erzeugen, anstatt gewöhnliches Weiß zu benutzen. Ihr Bild gewinnt auf diese Weise an Farbreichtum.

Diese Wirkung läßt sich auch für Schatten nutzen. Jeder Schatten enthält die Komplementärfarbe des Gegenstandes, das ihn verursacht. Sie können darum auch die Schatten in Ihren Bildern ebenso farbig gestalten wie die hellen Stellen. Denken Sie daher beim Malen von Licht und Schatten weniger in Kategorien wie Schwarz und Weiß. Versuchen Sie besser, Komplementärfarben zu nutzen, um Ihren Bildern Kraft zu verleihen.

Zwei Aquarellskizzen von David Millard veranschaulichen, wie man mit geschicktem Einsatz von Komplementärfarben selbst einfache Motive interessant gestalten kann. Die obere enthält eine Reihe roter und grüner Farbtöne, während die untere ein kühles, gedämpftes Gelb einem wärmeren Blauviolett entgegensetzt.



Sammlung E. H. Shatzkin

Malen Sie beispielsweise den Schatten eines leuchtend roten Gegenstandes grün oder die helle Seite einer blauen Schachtel orange. Lassen Sie Dinge hervortreten, indem Sie sie in einer warmen, hellen Farbe vor einem im Tonwert dunkleren komplementären Hintergrund malen. Oder fügen Sie einige Tupfer der Farbe in eine der komplementären Farbe zugewiesenen Fläche, damit die Farbflächen lebhaft wirken und doch als Einheit erscheinen.

Das Geheimnis des wirkungsvollen Einsatzes von Komplementärfarben liegt vor allem im Mischen. Jedes Paar läßt sich zu einer nahezu unendlichen Anzahl von Variationen und Kombinationen abwandeln. Hier lohnt es sich, immer wieder mit Farben zu spielen und zu experimentieren.

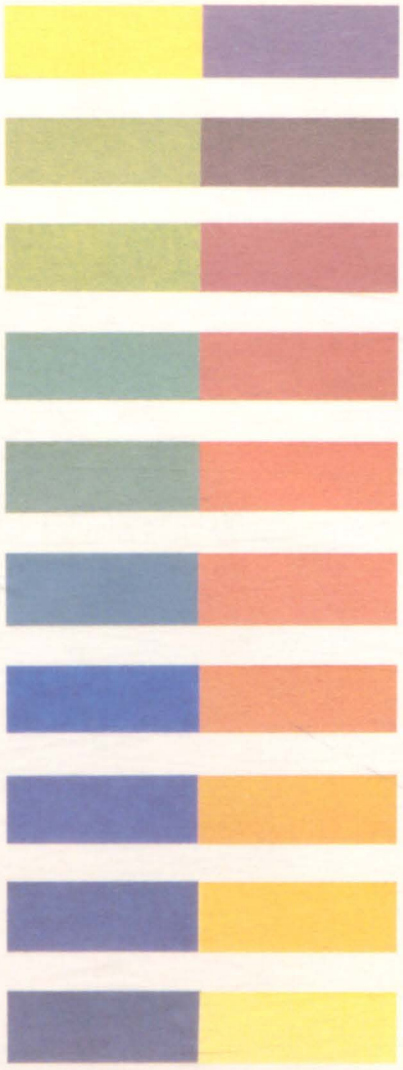
„Stilleben am Fenster" von Martin Myman, Öl auf Leinwand. Zunächst beschäftigt nur die Komplementärwirkung der orangefarbenen und blauen Flasche das Auge. Doch dann sorgen das Echo beider Farbtöne auf dem Blumentopf links und der starke Kontrast zwischen dem in gedämpftem Ocker gehaltenen Fensterrahmen und dem blaßblauen Hintergrund für wesentlich tiefere Wirkung.

Bilder aus zwei Farbtönen

Es ist durchaus reizvoll, sich für ein Gemälde auf ein einziges Paar komplementärer Farben zu beschränken. Sie vermeiden nicht nur das Risiko, sich in einer Überzahl von Farben zu verlieren, Sie zwingen sich auch dazu, Ihre Farben sehr genau zu erforschen, und Sie sind auf dem besten Weg, ihre Farben sicher zu beherrschen.

Komplementärfarben sind in dieser Hinsicht besser zu handhaben als andere Kombinationen, zum Beispiel von miteinander harmonierenden Farbtönen. Weil sie sich sowohl im Tonwert als auch in der Temperatur so grundsätzlich voneinander unterscheiden, bieten sie eine relativ sichere Gewähr, daß Ihr Gemälde abwechslungsreich und interessant gelingt. Die Komplementarität gibt Ihnen überdies die Möglichkeit, diese Farben als Glanzlichter oder für Schatten einzusetzen. Mit anderen Farben als Ausgangsbasis müßten Sie hier passen.

Welches Paar komplementärer Farben Sie wählen, bleibt Ihren persönlichen Vorlieben überlassen. Einige Kombinationen legen allerdings bestimmte Motive nahe: Gelb und Violett empfehlen sich für Motive mit Schnee und Eis, Rot und Grün stehen für wärmere, üppige Landschaften.



„Die Beschwörung von Roussel" von Odilon Redon (1840–1916), Öl auf Leinwand, 33 cm x 24 cm. Eine ungewöhnliche Komposition aus komplementären, benachbarten und neutralen Farben. Das warme Braun um den Kopf herum steigert die Blüten in ihrer Wirkung.

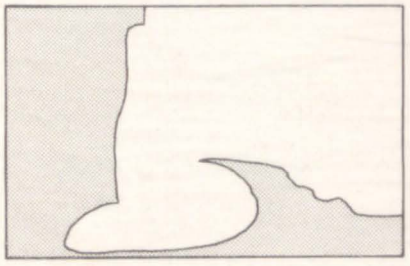
Tip

DAS GANZE SPEKTRUM

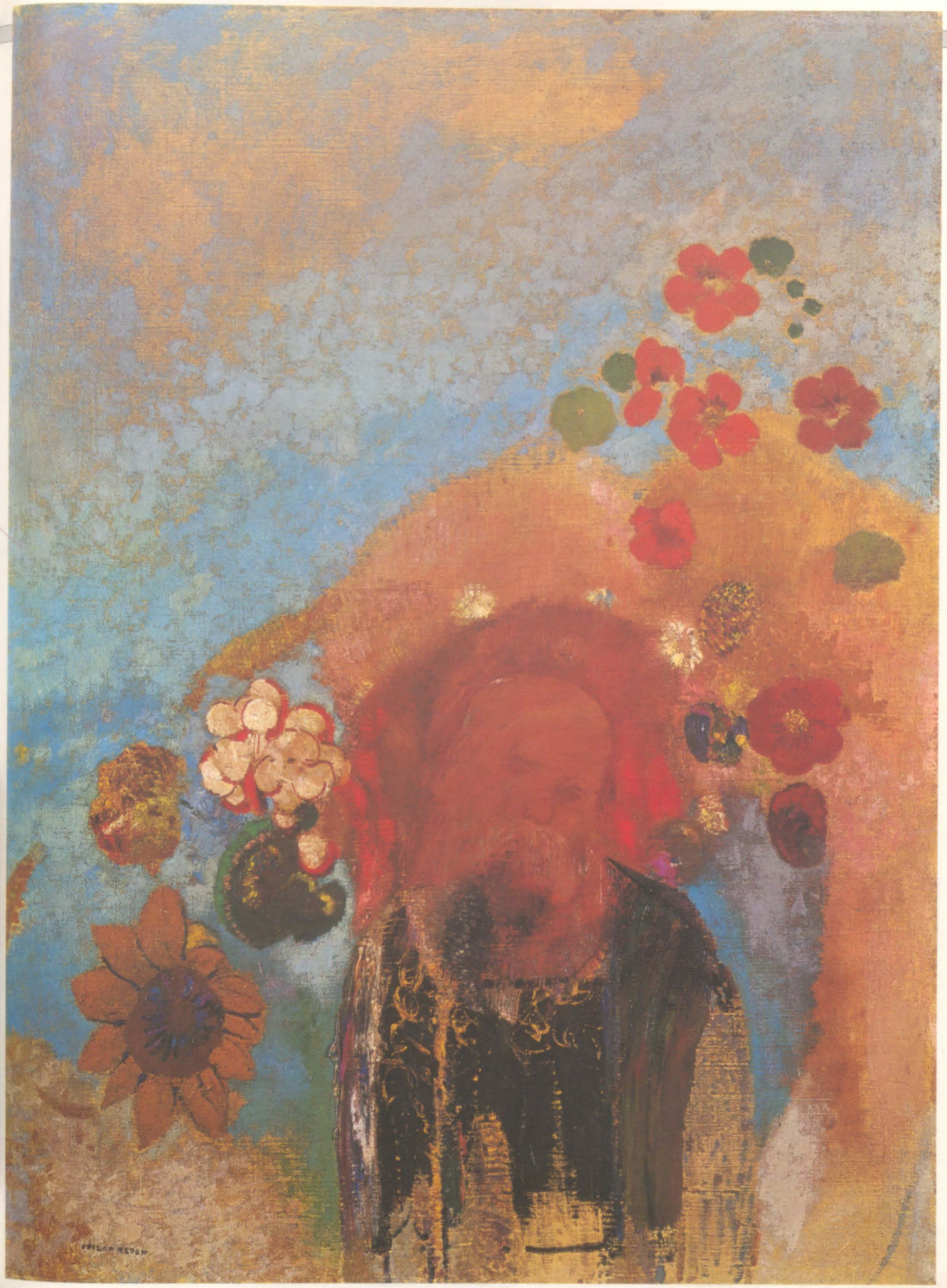
Die bekanntesten Paare komplementärer Farben – Rot und Grün, Blau und Orange, Gelb und Violett – bestehen aus jeweils einer Primär- und einer Sekundärfarbe.
Tatsächlich gibt es zu jedem Farbton auf dem Farbkreis einen komplementären Farbton, wobei einige Kombinationen, wie das Schema auf dieser Seite anschaulich zeigt, weniger offensichtlich sind als andere.
Weitere wirkungsvolle Farbpaare mischen Sie sich, wenn Sie einen Ton eines Farbpaares erwärmen, den anderen abkühlen.

Studie in Öl von David Millard. Der im Ansatz komplementäre Farbplan wurde hier methodisch so umgesetzt, daß die Flasche als zentraler Bildgegenstand eine deutliche Betonung erfährt.

John Suett



FARBSTRUKTURIERUNG
Im Farbverteilungsschema zum Stilleben wird deutlich, daß die komplementären Farben dem Bild Struktur geben. Farbtupfer inmitten der L-förmigen Fläche werden durch die sie umgebenden Schatten unter Kontrolle gehalten. Das Grün der Flasche ist gedämpft. Die neutralen Farben rechts im Bild enthalten beide Komplementärfarben.



Farbrhythmen

Ein sicherer Weg, die Aufmerksamkeit unmittelbar auf den zentralen Bildgegenstand zu lenken, besteht darin, daß man ihn vorwiegend in einer Farbe anlegt und den Hintergrund in der zu ihm komplementären Farbe ausgestaltet.

Die Organisation einer Bildkomposition in größeren Farbflächen ist ein gutes Mittel, um zu einem klaren Ausdruck zu finden. In seinem Stillleben formt David Millard die Rottöne in der Form eines L, durch die die grüne Flasche hervorgehoben wird.

Lenkendes Muster

Der Einsatz von komplementären Farben eröffnet Ihnen die Möglichkeit, allein durch die Bildkomposition ein lenkendes rhythmisches Muster zu weben. In Cézannes „Das Dorf Gardanne" können Sie verfolgen, wie das Rot in einer schönen Abstufung vom Hintergrund über den Mittelpunkt zum Vordergrund schwingt. Natürlich könnte man etwas ähnliches auch mit anderen – nichtkomplementären – Farbpaaren versuchen, aber die Wirkung ist bei Komplementärfarben im allgemeinen eindrucksvoller.

Farbbeherrschung

Wenn Sie zu malen beginnen, sollten Sie von vornherein darauf achten, daß Sie Ihre Komplementärfarben „im Griff" haben. Wollen Sie nicht eine besonders dramatische Wirkung erzielen, sollten Sie eine oder auch beide Farben im Ton dämpfen, damit sie nicht zu knallig wirken.

Sie können die Intensität ihrer Farben geschickt mildern, wie Cézanne es in seiner Landschaft praktiziert hat. Wählen Sie blasse Farbwerte, und dämpfen Sie sie, wo erforderlich, noch durch Hinzufügen von Weiß.

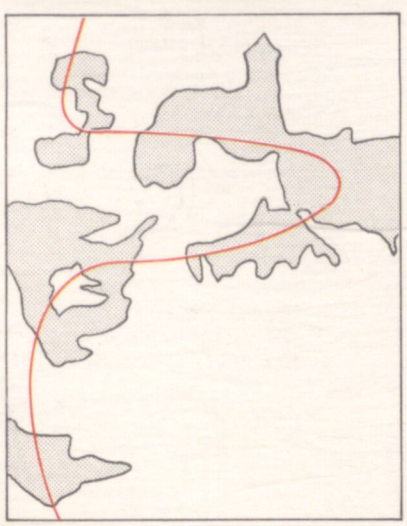
Dezenter Eindruck

Ein weiterer Trick besteht darin, eine der beiden Farben mit Spuren ihrer Komplementärfarbe abzudämpfen. Dadurch wird nicht nur die Intensität herabgemindert, sondern zugleich auch die Farbtemperatur beeinflußt.

Wenn Sie beide Farben in dieser Weise behandeln, schaffen Sie den Eindruck dezenter Zurückhaltung.

Brooklyn Museum, Stiftung Ella C. Woodward

„Das Dorf Gardanne" von Paul Cézanne, 1885–86, Öl auf Leinwand.



SCHWINGUNGEN
Das Schema links zeigt, wie geschickt Cézanne die Rottöne in seiner Landschaft angeordnet hat. Sie bilden ein von oben nach unten rhythmisch durch das Grün schwingendes Bewegungsmuster, dem unsere Augen einfach folgen müssen.

Ein Tisch als Arbeitsfläche

Wenn Sie einen Tisch als Arbeitsfläche zum Malen und Zeichnen herrichten, sollten Sie, im Rahmen Ihrer räumlichen Möglichkeiten, nach Ihren persönlichen Vorlieben verfahren. Darüberhinaus können Ihnen einige Tips das künstlerische Schaffen bequemer machen.

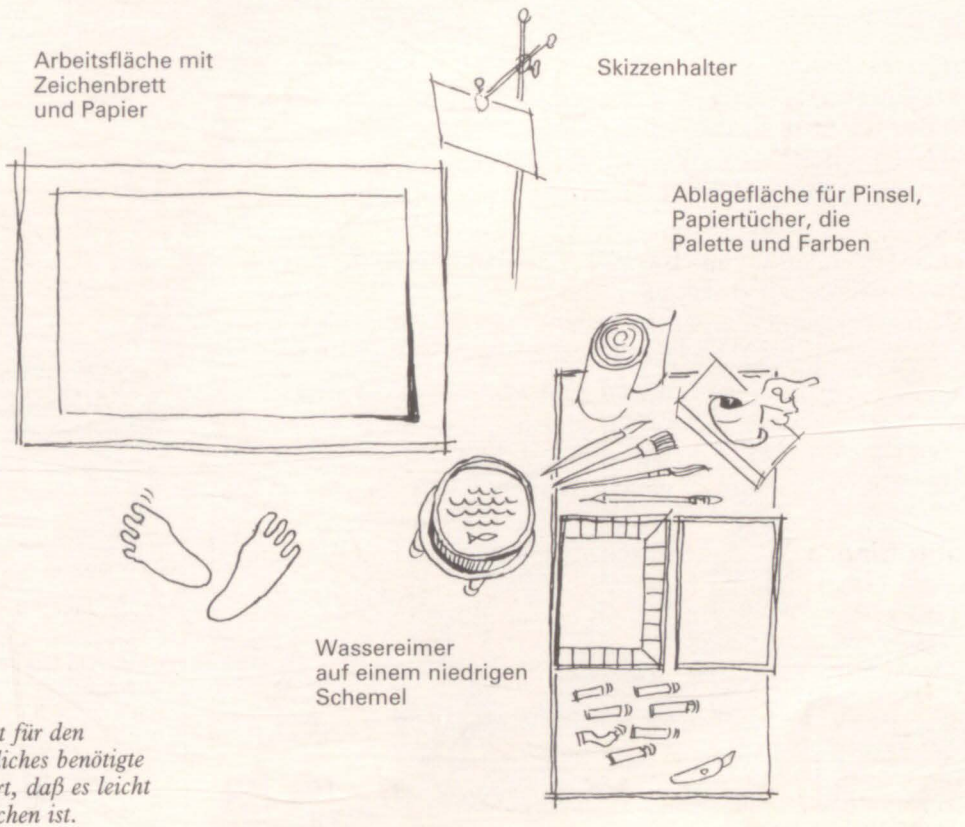
Wie sollte eine Arbeitsfläche beschaffen sein?
Gleichgültig, ob Sie zeichnen oder malen: Sie benötigen eine Fläche, auf der Ihre Arbeit ruht. Für die Aquarellmalerei ist diese Fläche am besten leicht geneigt, zum Zeichnen oder bei der Öl- und Acrylmalerei kann sie steiler stehen.
Ein professioneller Zeichentisch bietet die ideale Arbeitsfläche. Er ist sehr stabil und problemlos im Winkel und in der Höhe zu verstellen. Einige Modelle lassen sich sogar zusammenklappen und leicht verstauen.
Eine Tischstaffelei auf einem gewöhnlichen Tisch ist – obwohl nicht so stabil und vielseitig – eine preiswerte Alternative. Der Tisch sollte etwa 75 cm hoch sein. Wenn Sie für Ihre Arbeit eine angewinkelte Fläche benötigen, können Sie Ihr Zeichenbrett mittels untergelegter Bücher in die Schräglage bringen.

Wie plaziert man seine Arbeitsmaterialien am günstigsten?
Als Ablagefläche für Stifte, Pinsel, Farben sollten Sie sich einen zweiten Tisch gönnen, um auf der Arbeitsfläche „freie Hand" zu haben. Auch ein flacher Büroschrank mit Schubladen für Papier und andere Materialien ist bestens geeignet.

Wie sollte die Beleuchtung beschaffen sein?
Das gleichmäßigste, farbneutrale Licht für Arbeiten während des Tages bietet ein Fenster nach Nordwesten. Ein Ostfenster hat das beständigste Nachmittagslicht, eines nach Westen das beste Morgenlicht.
Wenn Sie bei Kunstlicht arbeiten möchten, können Sie eine Stehlampe mit blaugetönter Tageslicht-Glühbirne nutzen.

Worauf sollte man bei der Wahl des Arbeitsplatzes noch achten?
Wichtig ist es, einen guten Platz für die Skizzen zu finden, um sich immer wieder schnell auf sie beziehen zu können. Ein Notenständer leistet als Skizzenhalter gute Dienste.
Wenn Sie aquarellieren, brauchen Sie viel frisches Wasser. Ein Waschbecken mit fließend Wasser in der Nähe des Arbeitsplatzes wäre also ideal.

EIN TISCH ALS ARBEITSFLÄCHE



Ein Tischarrangement für den Aquarellmaler: Sämtliches benötigte Material ist so plaziert, daß es leicht vom Sitz aus zu erreichen ist.

Brooklyn Museum, Stiftung Ella C. Woodward

Vorschau auf Heft 23

Eine neue Technik des Farbauftrags lernen Sie in unserer Rubrik **AQUARELL** kennen. Mit einem eingefärbten Schwamm lassen sich Texturen von erstaunlicher Vielseitigkeit erzeugen und zu Papier bringen.
Arthur Stern lehrt seine Kunststudenten mit großem Erfolg das richtige Erkennen von Farben. **IM ATELIER** können auch Sie von seinem Wissen profitieren: Ein kleines Stückchen Karton mit einem eingestanzten Loch eröffnet neue Perspektiven.
Photographien stellen eine gute Ausgangsbasis für Kompositionsideen dar. Sie erfahren in **SEHEN UND VERSTEHEN**, wie Sie vergrößerte Skizzen nach Photos anfertigen können.

Damit ein Portrait dem Modell ähnlich sieht, müssen nicht nur die Gesichtszüge und Hauttöne stimmen. In unserer Übung erfahren Sie, wie Sie mit den richtigen Hauttönen in **ÖLMALEREI** Ähnlichkeit modellieren können.

BUNTSTIFTE sind ein hervorragendes Medium, um Aquarell-Effekte zu erzielen. Gleich, ob Sie die Buntstiftfarben mit Terpentin oder Wasser lösen, Sie werden von einem völlig neuen Malgefühl überrascht, das Spontanität wie gezieltes Arbeiten gleichermaßen zuläßt. So erweitern Sie Ihre Ausdrucksmöglichkeiten.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 23

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 23

ÖLMALEREI

Gesichtszüge modellieren 617
Übung: Portrait im Dreiviertellicht 619

BUNTSTIFTE

Zart wie ein Aquarell 623

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

Zurück zu den Grundlagen 626

AQUARELL

Schwamm drüber 628
Übung: Moorlandschaft 630

IM ATELIER

Arthur Stern 632

SEHEN UND VERSTEHEN

Schnellschüsse mit der Kamera 636
Die Ausrüstung 638

KOHLE

Strichvariationen 639
Übung: Waldweg 641

MATERIALKUNDE

Malkästen Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

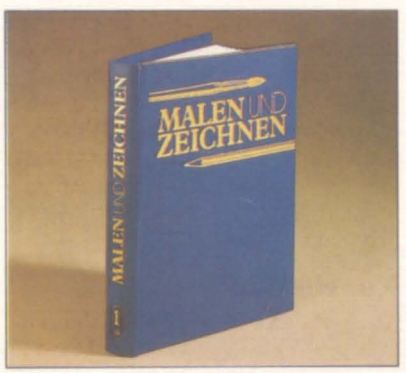
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 619–622 Wendon Blake, George Passantino; 617 Foster Caddell; 618 Emile Gruppé; 623, 624 Bet Borgeson; 625 Harry Borgman; 626, 627 Robert Beverly Hale; 628 John Blockley; 630, 631 Zoltan Szabo; 632–635 Arthur Stern; 636, 637 Ferdinand Petrie, John Shaw; 640, 644 Paul Hogarth
Bildmaterial auf den Seiten 641–643 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Gesichtszüge modellieren

Damit ein Portrait dreidimensional wirkt, müssen Licht- und Schattenbereiche korrekt im Bild plaziert und sauber abgestuft werden. Wenn das gelingt, wirken die Gesichtszüge Ihres Modells überzeugend und natürlich.

Um eindrucksvolle Portraits malen zu können, ist es wichtig, die Grundregeln erfolgreichen Modellierens zu kennen. Wenn man sich einen festen Arbeitsablauf einprägt, nach dem man vorgeht, kann man viele Schwierigkeiten vermeiden.

Bevor Sie mit dem Modellieren beginnen, muß die Vorzeichnung des Gesichts in allen Bestandteilen stimmen. Sie bringen sie am besten mit sehr dünner Farbe als Tonwertskizze auf die Leinwand.

☐ Mit dem eigentlichen Malen beginnen Sie, indem Sie zunächst die Schattenpartien mit lockeren Pinselstrichen andeuten.

☐ Anschließend können Sie die mittleren Töne und die Lichter anlegen. Dann werden alle Fleischtöne weich ineinander gemalt, solange die Farbe noch feucht ist. Es hat keinen Zweck, zuerst die hellen Bildteile zu malen; man kann die Flächen nicht zutreffend anlegen, solange man nicht die anderen Tonwertbereiche zum Vergleich heranziehen kann.

☐ Im Endstadium eines Portraits werden die Hell- und Dunkelflächen noch einmal verstärkt, bevor man mit den Details, also den Augenbrauen, Nasenlöchern und Spitzlichtern beginnt.

Nur ein Hauch

Auch für die Farbgebung der Details gibt es einige wichtige Hinweise. Das Auge ist nicht flach, sondern kugelförmig – deshalb darf es nicht in einem durchgehenden Ton gemalt werden. Das Weiß des Auges ist nie ganz weiß. Selbst an den hellsten Stellen braucht es einen Hauch von Farbe, während es im Schatten dunkelgrau sein kann. Normalerweise läßt sich der richtige Ton aus Weiß mit etwas Schwarz und einer Spur Lichter Ocker herstellen, einer Mischung, die man für den speziellen Einsatz genau anpassen kann.

Auch das Glanzlicht im Auge ist leicht ockerfarben. Es befindet sich an der Stelle, an der die Pupille in die Iris übergeht.

Der Nase sollte viel Räumlichkeit gegeben werden. Es genügt nicht, sich auf die reine Linienwiedergabe der Form zu beschränken. Man kann sie mit abgestuften Tönen modellieren, die man so ineinander übergehen läßt, daß die Übergänge natürlich wirken. Den dunkelsten Tonwert ordnet man gewöhnlich der Nasenwurzel zu, weil dort meist ein tiefer Schatten liegt. Den Nasenrükken können Sie durch einen helleren Streifen definieren, die Spitze mit einem kleinen Lichtpunkt.

Die Oberlippe wird am besten in abgeschatteter Farbe gemalt; hellere Lichtstreifen finden sich auf Unterlippe und Kinn; meistens gehört ein kleiner Schatten auf die Haut direkt unter der Unterlippe.

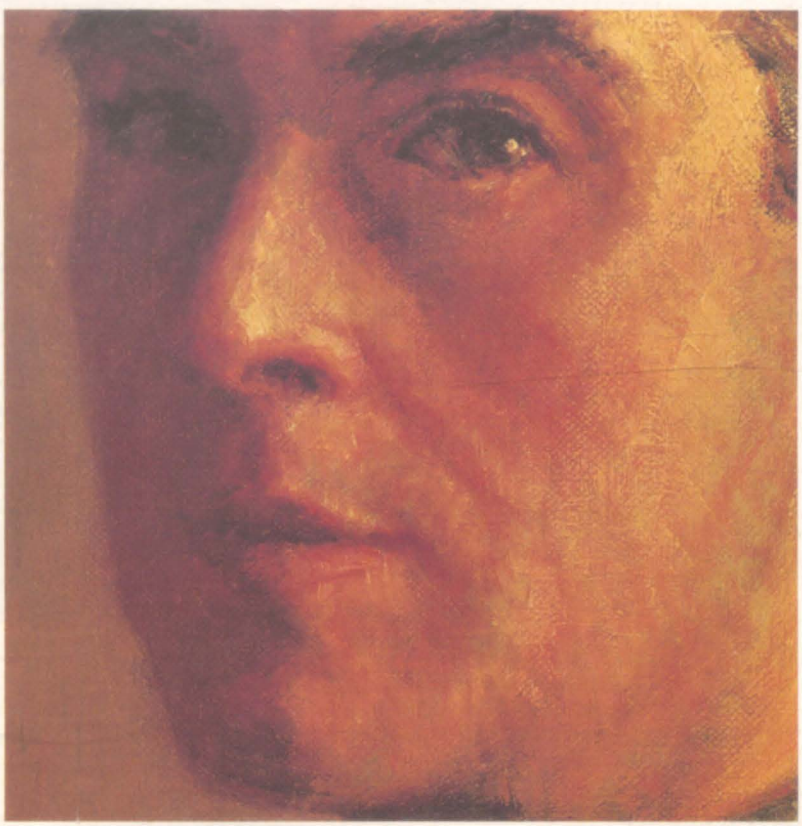
Verwenden Sie verschiedene Arten von Pinselstrichen, um die Haarstruktur zu suggerieren. Lange, flie-

SCHWARZES UND BRAUNES HAAR

Dunkles schwarzes Haar enthält fast immer bläuliche Glanzlichter. Für diesen Effekt wird Schwarz mit Weiß gemischt. Die mittleren Töne werden dünn mit Schwarz gemalt, dem Lichter Ocker und Rot zugemischt werden. Für die tieferen Schatten vergrößert man den Anteil von Schwarz.

Braunes Haar wird mit Mischungen aus Hellrot, Lichter Ocker, Schwarz und Weiß gemalt, die anteilig dem gewünschten Farbton angepaßt werden. Braunes Haar wirkt im Schatten fast so dunkel wie schwarzes Haar, aber in den mittleren Tonwertbereichen und im Licht erscheint es wärmer.

Licht- und Schattenflächen mischen sich in diesem Bild von Foster Caddell sanft ineinander, während die Glanzlichter auf der Nase und den Brauen den dreidimensionalen Effekt vervollständigen.



Sammlung Dorothy Gruppé

Selbstportrait von Emile Gruppé, Öl auf Holz, 31 cm x 23 cm. Das Bild lebt von Kontrasten.

ßende Striche, die jedoch klar voneinander abgesetzt sind, können glattes Haar wiedergeben, kurze, kräuselnde dagegen eignen sich für Locken. Dort, wo das Haar an das Gesicht oder den Hintergrund grenzt, sollten die Striche etwas weicher gemalt werden.

Licht- und Schattenmischungen

Beim Modellieren von Portraits ist es nicht nur wichtig, helle und dunkle Flächen in ihre richtige Position zu bringen, sie müssen auch den richtigen Tonwert und die richtige Farbtemperatur bekommen. Fleischtöne wirken im Licht warm und im Schatten kühler. Mischen Sie grundsätzlich zuerst die hellwarme Variante, und kühlen Sie den Farbton für die Schattenpartien dann mit komplementärem Grün, Blau oder Schwarz ab. In seinem Selbstportrait beispielsweise spiegelt Emile Gruppé den tiefen Kontrast zwischen Licht und Schatten wider, indem er ein kühles dunkles Purpur neben ein warmes Rotbraun setzt, und doch nimmt das Auge es insgesamt als Braun wahr. Dunkle Schattenmischungen erzielt man, wenn Schwarz und Weiß mit etwas Rot gemischt wird. In manchen Fällen kann man Schatten sogar durch einen mehr oder weniger reinen Komplementärton ausgesprochen wirkungsvoll wiedergeben.

Auch Glanzlichter können eine Menge Probleme bereiten: Wenn Sie einem Fleischton einfach nur Weiß hinzufügen, wirkt die Mischung kreidig und farblich falsch. Dieser Eindruck läßt sich korrigieren, indem man noch etwas Lichter Ocker hinzufügt.

Übung: Portrait im Dreiviertellicht

Für sein Portrait einer jungen Frau beleuchtet der Künstler George Passantino sein Modell mit einem Dreiviertellicht. Die Schatten fallen so, daß die Gesichtszüge klar definiert und relativ leicht zu modellieren sind.

1. Die Untermalung

Passantino beginnt mit einer sehr flüssigen Farbmischung aus Ultramarin, Umbra gebrannt, Weiß und Terpentin, die er flächig mit einem Lappen aufträgt und so die ganze Leinwand leicht tönt. Mit Ultramarin und Umbra gebrannt und etwas weniger Terpentin als zuvor, fertigt er darüber eine Pinselzeichnung seines Modells an. Zuerst zeichnet er die äußeren Gesichtskonturen, dann gibt er die Locken mit schnellen Pinselstrichen wieder.

Der Künstler verwendet viel Sorgfalt auf die Augen seines Modells, die ein besonderer Anziehungspunkt des fertigen Gemäldes werden sollen. Danach kommen Nase und Mund an die Reihe. Passantino deutet leicht die Schatten auf Gesicht und Hals an und nimmt an den hellen Stellen etwas Farbe mit einem Lappen weg. Schließlich werden mit ein paar Pinselstrichen die Schultern und die Nackenlinie gezeichnet.

1

2. Vollständige Untermalung

Mit einer dickflüssigen Mischung aus Ultramarin, Umbra gebrannt, Weiß und Malmittel können Sie nun den Hintergrund mit kräftigen Pinselstrichen eines großen flachen Borstenpinsels malen. Der Künstler mischt Umbra natur, Kobaltblau und Weiß und malt damit die Schatten auf der Augenbraue, der Wange, dem Kiefer, Kinn und Nacken, in der Augenhöhle, unterhalb der Nase und der Lippen mit einem kleinen Borstenpinsel: Für die Schattenpartien des Haares verwendet er eine Farbmischung aus Ultramarin und Gebranntem Umbra.

2

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Malpappe von 35 cm x 42 cm
- zwei Borstenpinsel (einen großen flachen und einen kleinen runden) und zwei Haarpinsel (einen mittleren flachen und einen feinen runden)
- einen Lappen
- eine Palette mit neun Farben: Ultramarin, Umbra gebrannt, Titanweiß, Umbra natur, Kobaltblau, Englischrot dunkel, Siena natur, Kadmiumrot und Elfenbeinschwarz.
- Malmittel.

3. Die Hauttöne

Die Grundmischung für die Hauttöne enthält Umbra natur, Englischrot dunkel, Siena natur und Weiß. In dieser Mischung malt der Künstler mit einem mittleren, flachen Haarpinsel zunächst die hellen Fleischtöne im unteren Teil des Gesichts. Die rechte Wange des Modells erhält eine etwas dunklere Tönung als die linke. Für die Stirn hingegen wird wieder mehr Weiß hinzugemischt.

Für die Tonflächen mittlerer Helligkeit gibt er der Grundmischung eine winzige Menge Hintergrundfarbe aus Schritt 1 hinzu und malt damit die mittleren Töne in den Augenhöhlen, entlang des Unterkiefers und unter dem Kinn. Mit der reinen Grundmischung gestaltet er den Hals und die Brust. Unterhalb des Kinns sollte die Farbe etwas dunkler sein.

3

4. Schatten verfeinern

Eine etwas dunklere und wärmere Version der Fleischfarbe wird jetzt auf die Vorderseite von Nase und Kinn aufgetragen, ebenso entlang des hellen Gesichtsrandes in der Nähe des Ohrs.

Die Augen modelliert Passantino, indem er zuerst die Schatten in den Augenhöhlen vertieft. Dann markiert er mit der Spitze des runden Haarpinsels die dunklen Linien der Augenlider und malt die Augenbrauen. Mit dem gleichen Pinsel nimmt er etwas von der Untermalungsfarbe aus Schritt 2 für den dunklen Ton der Iris. Die Lippen definiert er mit der Grundmischung, die er mit Kadmiumrot verstärkt. Wieder mit dem runden Haarpinsel werden dann die dunklen Linien der Mundwinkel gezogen. Die Lippenfarbe können Sie mit etwas Weiß aufhellen und damit das Ohr auf der schattigen Gesichtsseite betonen. Mit einem kleinen, runden Borstenpinsel und etwas von der Haarmischung aus Schritt 2 lassen sich die Locken des Modells gut zur Geltung bringen.

4

5. Korrektur der Tonwerte

Passantino arbeitet weiter auf der hellen Seite der Haare, indem er der Mischung etwas Weiß hinzufügt. Es ist wichtig, die Hautfläche nicht frühzeitig zuzumalen, sondern zwischen den Locken helle Stellen stehen zu lassen. Dann gibt er auf der Schattenseite des Gesichts den mittleren Tönen etwas Umbra natur und Englischrot hinzu. Auch der helleren der beiden Wangen gibt er etwas mehr Wärme. Mit leichten Variationen der Grundfarbe verstärkt der Künstler nun die mittleren Töne unterhalb der Augen, in den Augenhöhlen und entlang der hellen Seite des Kinns. Die Augenlider werden mit dunklerer Farbe etwas abgeschattet, für die Pupillen mischt er Elfenbeinschwarz mit ein wenig Umbra natur. Dann beginnt er damit, die lichten Stellen um den Wangenknochen weich ineinander zu malen.

5

6. Weiche Tonübergänge schaffen

Nun können Sie nacheinander die dunklen und mittleren Töne aller Schattenpartien ineinander malen. Dazu wird die feuchte Farbe beider Bereiche ineinandergezogen und stupfend verbunden.

Die Augenlider werden mit einer dunklen Hautmischung verstärkt und dann die Lippen klarer definiert. Dazu dunkelt der Künstler die Oberlippe etwas ab und setzt einen Schatten direkt unter die Unterlippe. Auch den Schatten unterhalb der Nase zum Mund hin können Sie etwas erweitern. Mit einem feinen Haarpinsel vervollständigt Passantino die Augenbrauen und die dunklen Linien der oberen Lider. Dann verstärkt er die dunklen Konturen der Nasenlöcher.

Das Weiß der Augen wird mit einer Mischung aus Weiß mit einer Spur Schwarz und Lichter Ocker in der Farbe verstärkt, wobei Sie hier das im Schatten liegende Auge etwas abdunkeln sollten. Der Künstler verwendet die dunkleren Fleischtöne dafür, um dort einen Schatten einzusetzen, wo das Haar in die Stirn fällt. Auch die Hauttöne am Hals und auf der Brust lassen sich mit dieser Mischung verfeinern, indem die Schatten erweitert und überarbeitet werden. Die Brust erhält zusätzlich einen mittleren Grundton.

6

7. Die letzten Feinheiten

Jetzt ist es an der Zeit, den Hintergrund mit einer ursprünglichen Mischung etwas zu präzisieren. Zunächst werden mit dieser Mischung zusätzlich einzelne Locken hinzugesetzt, die der Künstler mit dem kleinen runden Borstenpinsel malt. Passantino mischt Ultramarin, Weiß und Umbra natur und plaziert damit einige kleine Glanzlichter in das lokkige Haar.

Mit dem Hautton aus Schritt 3 und etwas mehr Weiß malt er die vom Licht bestrahlten Flächen auf der Stirn, den Wangen und dem Kinn weiter aus. Deutliche Glanzlichter kommen auf die Nase und die Lippen; auch die oberen Augenlider werden etwas aufgehellt. Die Schatten unter den Augenlidern lassen sich weiter verdunkeln und die Nasenlöcher noch mehr ausarbeiten. Dann modifiziert Passantino die Linien der Lippen, die Konturen der Augenhöhlen und die Unterlippe, so daß sie insgesamt etwas weicher wirken. Auch das übrige Gesicht wirkt nun wärmer.

Die hellen und die mittleren Töne werden weich ineinander gestupft, und der Schatten am Hals etwas verwischt. Schließlich bekommt das Kinn noch einen warmen Farbfleck, ebenso das Innere des Ohres. Zu guter Letzt malt der Künstler die Bluse mit einer Mischung aus Weiß und der Hintergrundfarbe in unregelmäßiger, lockerer Strichführung.

Zart wie ein Aquarell

Die Löslichkeit von Buntstiftfarben gestattet es, die Klarheit der Linie mit dem Zauber zarter Verwaschungen in einem Bild phantasievoll zu verbinden.

Die Farbpigmente nahezu aller Buntstifte lassen sich bis zu einem gewissen Grad von Mitteln wie Terpentin anlösen. Man kann also nicht nur mit den mit Wasser vermalbaren Buntstiften naß arbeiten. Doch gleich, ob Wasser oder Terpentin als Lösungsmittel benutzt wird: Die Vorgehensweise ist in beiden Fällen die gleiche. Mit dem Stift trägt man die Farbe in einer oder mehreren Schichten lose aufs trockene Papier auf, dann wird ein Pinsel in das entsprechende Lösungsmittel getaucht und die Farbe an den vorgesehenen Stellen sanft verwaschen. So kann man sehr gezielt arbeiten und Tonflächen mit Details kombinieren.

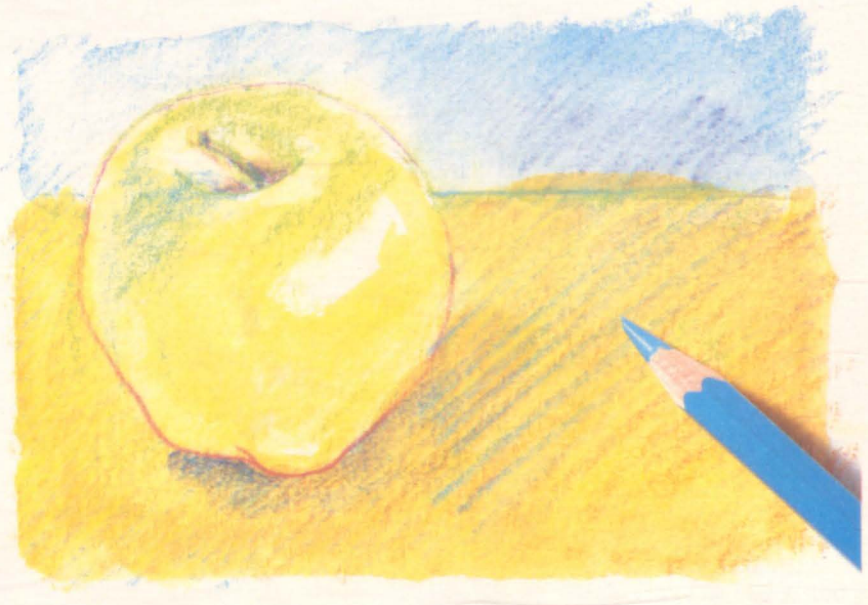
Jeder Stifttyp hat seine Vorteile. Mit wasserlöslichen Buntstiften lassen sich fließende Aquarell-Effekte erzielen. Mit Terpentin angelöste Farben verlaufen ungleichmäßiger, leicht scheckig oder körnig.

Unabhängig von der Art des gewählten Lösungsmittels macht die Wandlungsfähigkeit der löslichen Buntstifte das Arbeiten mit ihnen zum reinen Vergnügen. Anders als bei Aquarellfarben können Sie mit diesen Stiften, sobald verwaschene Partien getrocknet sind, im trockenen Farbauftrag noch an Details feilen oder einen Ton verfeinern.

Buntstifte lassen sich wie Aquarellfarben benutzen! Tragen Sie mehrere Schichten Farbpigment trocken auf Ihre Palette oder ein Stück Papier auf, lösen Sie sie mit einem nassen Pinsel gut an, und malen Sie dann direkt mit dieser Farblösung.

Mit frdl. Gen. Bet Borgeson

DIE FARBE AUFBRINGEN
Bet Borgeson führt mit dieser Skizze die zwei Arbeitsphasen der kombinierten Buntstift- und Pinseltechnik vor. Im „Trockengang" zeichnet sie die Umrisse des Apfels und die raumaufteilenden Farbflächen. Dann wird die Farbe mit einem nassen Pinsel angelöst. Die körnige Textur der Buntstiftstriche verschwimmt zu gleichmäßigen Tönungen, die Aquarellverläufen ähneln. Daß die Strichspuren dabei nie ganz verschwinden, ist ein spezieller Reiz dieser Maltechnik, den man gezielt einsetzen kann.



VERFEINERUNG
Bet Borgeson läßt die Farbe wieder trocknen (bei Terpentin geschieht das im Handumdrehen) und legt dann, wiederum mit Buntstiften, lineare Farbschraffuren darüber, mit denen sie die Skizze verfeinert. Buntstifte malerisch einzusetzen, ist eine Methode, die vor allem Zeichnern gefallen wird, die in ihrer Arbeit immer wieder eine Herausforderung an ihre Phantasie erleben möchten: Hier darf die erste Farbgebung spontan – ja fast unüberlegt – erfolgen und verlangt eben nicht präzises Vorgehen.

„Besakih, Bali" von Harry Borgman, 28 cm x 34 cm. Das Motiv zeichnete der Künstler zuerst mit Buntstiften, dann wurden Töne und Konturen stellenweise mit klarem Wasser und Pinsel verwaschen. Die interessante Blattstruktur erzeugt Borgman, indem er mit feuchtem Haushaltspapier die nasse Farbe stellenweise „löscht".

Zurück zu den Grundlagen

Gerade für schwierige Probleme gibt es oft überraschend einfache Lösungen. Um den menschlichen Körper in wirkungsvollen Posen darzustellen, ist seine Rückführung auf einfache Grundformen eine gute Ausgangsbasis.

Im 19. Jahrhundert forderte der französische Maler Paul Cézanne seine Zeitgenossen auf, „Kugel, Kegel und Zylinder" in der Natur zu entdecken. Die Idee mag damals zwar neu geklungen haben, aber wie Sie an der Zeichnung von Luca Cambiaso sehen, die aus dem 16. Jahrhundert stammt, hatten bereits vor langer Zeit Maler entdeckt, daß nahezu alles mit solchen Grundformen dargestellt werden kann.

Im Ausschnitt läßt sich erkennen, wie Cambiaso die verschiedenen Körperteile – beispielsweise den Brustkorb und das Becken – auf einfache, blockartige Einheiten reduziert. Dann arbeitet er das Volumen und die Masse jeder Figur heraus, indem er jene Flächen des Körpers, die sich im Schatten befinden, leicht einfärbt. Auf diese Art gelingt es ihm, die Bewegungen jedes Körperteils und die räumliche Beziehung zwischen den verschiedenen übereinanderstürzenden Figuren darzustellen.

Es ist erstaunlich, wieviel Ausdruck in diesen gesichtslosen Gestalten steckt. Cambiaso konzentriert sich ganz auf Gesten und Posen und schafft es dadurch, den „Schachteln" eine menschliche Anmutung zu verleihen.

Es ist hilfreich, wenn man beim Figurenmalen diese Methode im Hinterkopf hat. Viele Menschen haben mit Figuren Schwierigkeiten, weil sie sich viel zu früh mit den Einzelheiten beschäftigen – sie machen sich Gedanken über den Mund oder überlegen, in welchem Winkel sie den Fuß malen sollen. Der erfahrene Maler hingegen nimmt die Figur erst einmal in ihrer einfachsten Form wahr und baut dann schrittweise die Details auf, nachdem er eine solide Grundlage geschaffen hat.

Versuchen Sie einmal, eine Figurengruppe nach Cambiasos Methode zu zeichnen. Sein Ansatz hilft Ihnen, die Bewegungen und den Rhythmus des Körpers als Ganzes zu erfassen, ehe Sie sich an eine detailliertere und naturalistischere Wiedergabe machen.

„Stürzende Männer" von Luca Cambiaso, Feder und Bister (wassergelöster Holzruß), 34 cm x 24 cm.

Uffizien, Florenz

Schwamm drüber

Mit einem Schwamm können Sie nicht nur Farbaufträge bequem korrigieren: Ein kleiner Naturschwamm ist außerdem ein vielseitiges Malwerkzeug.

Ein großer Synthetikschwamm sollte beim Aquarellieren immer griffbereit sein, denn mit ihm kann man eine mißlungene Partie korrigieren, Farbe wegnehmen, bevor sie aufgetrocknet ist, und verschüttete Farbe sofort aufsaugen. Obwohl zum ausdruckvollen Malen Naturschwämme vorzuziehen sind, eignen sich synthetische Schwämme gut zum Anlegen großflächiger Lasuren, bei denen eine große Bildpartie rasch mit Farbe bedeckt werden soll.

Naturschwämme sind viel weicher und geschmeidiger als synthetische Schwämme. Mit ihnen kann man die Konturen noch feuchter Partien weich gestalten (z. B. bei Wolken) und Farbe vom Papier nehmen, wenn man eine Partie aufhellen will.

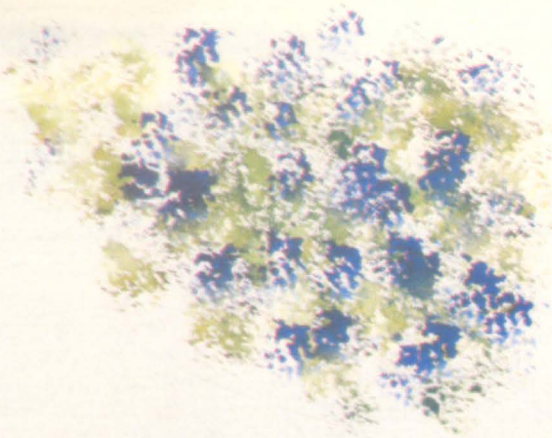
Wirkungsvolle Texturen

Außerdem ruft die natürliche Struktur dieser Schwämme beim Farbauftrag interessante Wirkungen hervor, wenn Sie mit ihm auf das Papier tupfen, ihn verdrehen oder in Linien über das Papier ziehen.

„Eisentor" von John Blockley, Aquarell auf glattem Papier, 16,5 cm x 21,5 cm. Schwämme sind ein nützliches Hilfsmittel bei der Darstellung subtiler, ausdrucksstarker Oberflächenstrukturen in Landschaftsbildern. Der Künstler deutet Gräser, Flechten und verwittertes Gestein im Vordergrund an, indem er mit einem Schwamm Farbe auftupft und an manchen Stellen Farbe wieder wegnimmt. Mit einem Pinsel wäre eine so reichhaltige abwechslungsreiche Textur kaum zu erreichen gewesen.

MIT DEM SCHWAMM RICHTIG UMGEHEN

Vielfältige, rauhe Oberflächentexturen lassen sich durch den Farbauftrag mit einem Schwamm erzielen. Probieren Sie Farbmischungen unterschiedlicher Konsistenz aus, die Sie mit sehr fein oder sehr grob strukturierten Schwämmen auftragen.
Die meisten Geschäfte für Zeichenbedarf bieten kleine Aquarellschwämme an. Ein ganz normaler Badeschwamm erfüllt den Zweck jedoch genauso gut. Synthetische Schwämme lassen sich keilförmig zuschneiden, so daß damit auch Linien gemalt werden können.



GESPRENKELTE MUSTER

Zur Darstellung von Laub und texturierten Vordergrundflächen nehmen Sie dickflüssige Farbe mit einem Schwamm auf und betupfen das Papier.

ZART UND VERSCHWOMMEN

Zu dunkel geratene Farbpartien können mit einem ausgedrückten, noch etwas feuchten Schwamm aufgehellt werden. Er dient auch dazu, Farben von Blumen, Wolken oder Hauttönen weich ineinander übergehen zu lassen.

BLÜTEN

Mit einem weichen Schwamm gelingen Blütenblätter ausgezeichnet, wenn Sie in der Mitte der Blüte beginnen und dann den Schwamm zügig nach außen führen. Indem Sie den Druck auf den Schwamm verändern, erhalten Sie sehr zarte Tonabstufungen.

WELLEN

Wellenförmige Linien können ein wogendes Meer andeuten. Experimente mit verschiedenen Strichrichtungen und Farbkombinationen werden Sie auf viele neue Ideen bringen. Versuchen Sie doch einmal, mit zwei Farben gleichzeitig zu malen, wie hier mit Saftgrün und Ultramarinblau.

Sue Shorvon. Photo John Suett

Übung: Moorlandschaft

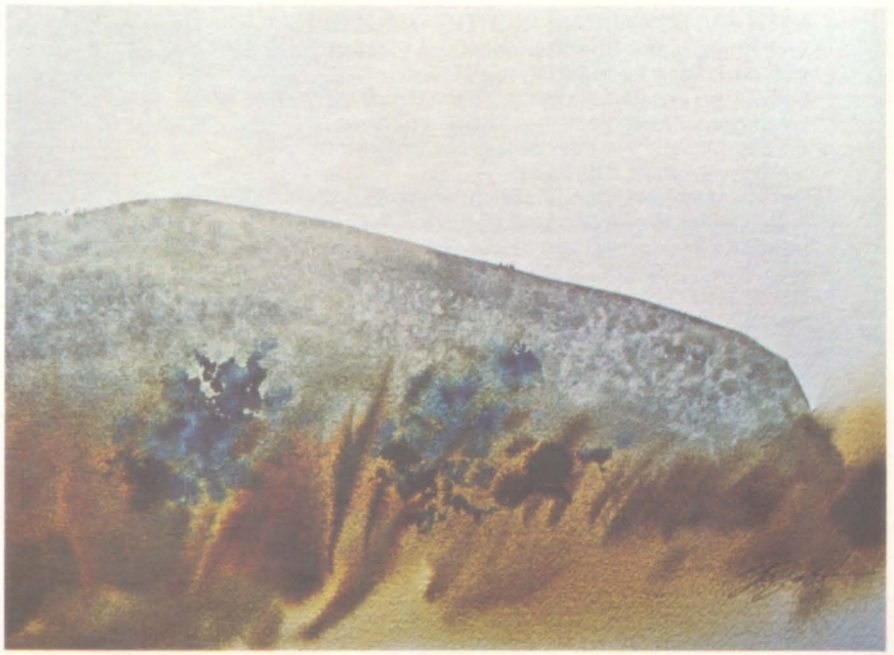
In seinem Landschaftsbild verwendet Zoltan Szabo Schwämme, um sowohl die rauhe Oberfläche des Granitfelsens als auch die Zartheit der Blätter und Blumen anzudeuten.

1. Der erste Farbauftrag

Nachdem der Künstler zunächst die Form des Felsblocks leicht mit einem Bleistift skizziert hat, trägt er mit einem Schwamm auf das ganze Blatt eine stark verdünnte Mischung aus Cölinblau und Krapplack dunkel auf und läßt sie vollkommen trocknen.

Um den Vordergrund bearbeiten zu können, feuchten Sie die untere Hälfte des Bildes erneut an, nicht jedoch die Partie des Himmels. Die Farbe des Felsblocks besteht aus einer verdünnten Mischung aus Paynes-Grau und Krapplack, die Sie am besten mit einem Rundpinsel Nr. 6 auftragen.

Die unteren Konturen verlaufen zart, weil hier das Papier noch feucht ist, während der obere Rand eine hart konturierte Linie bildet, weil er dort an trockenes Papier angrenzt.



1

2. Der Felsblock

Das trockene Gras im Vordergrund malen Sie mit verschiedenen Mischungen aus Lichter Ocker, Umbra natur und Umbra gebrannt, solange das Papier noch feucht ist. Dabei sollten die Farben naß-in-naß ineinander verlaufen.

Kurz bevor das Papier vollkommen trocken ist, drücken Sie vorsichtig einen feuchten, sauberen Schwamm auf die Felspartie, um wieder etwas Farbe wegzunehmen und einen gesprenkelten Effekt zu erzielen.

Wenn das Bild trocken ist, können Sie dem Felsen das Aussehen von Granit geben. Sie pressen den Schwamm in eine dunkle, dickflüssige Mischung aus Paynesgrau und Ultramarinblau, die viel dunkler sein sollte als die erste graue Lasur, drücken ihn aus, so daß er halb trokken ist, und tupfen dann damit über die Felspartie.

Die blauen Blumenbüschel malt der Künstler mit Ultramarinblau, das er mit einer schmalen Kante des Schwamms aufträgt.

2

3

3. Der Baum

Die Form des Baums läßt sich mit kräftigen Schwammtupfern in einer Mischung aus Siena gebrannt mit Terra Pozzuoli andeuten. Für die Schattenpartien des Laubs eignet sich Umbra natur.

Mit dem spitz geformten Rundpinsel Nr. 6 können Sie in derselben dunklen Farbmischung zart einige Äste und Zweige malen.

Um den Vordergrund zu betonen, fügen Sie die hohen trockenen Gräser mit reinem Umbra natur ein.

WAS SIE BRAUCHEN

- Rauhes Aquarellpapier
- einen Rundpinsel Nr. 6
- Natur- und Synthetikschwamm
- Krapplack dunkel, Cölinblau, Ultramarinblau, Paynesgrau, Lichter Ocker, Umbra natur, Umbra gebrannt und Terra Pozzuoli.

SCHWÄMME UND ANDERE NÜTZLICHE HILFSMITTEL

Wenn Sie Gefallen am Malen mit Schwämmen finden, sollten Sie auch andere Hilfsmittel ausprobieren, mit denen sich ebenfalls ausgesprochen interessante Strukturen darstellen lassen.

Watte

Baumwollwatte ist saugfähig und im Gegensatz zu gewöhnlicher Watte formbeständig. Sie ist eine große Hilfe, wenn es darum geht, kleine Partien sehr präzis anzulegen, wie zum Beispiel die Blüten und Stengel einer Blume oder einen Weg im Hintergrund eines Landschaftsbildes. Wie Schwämme kann man Flocken dieser Watte dazu verwenden, Farbe aufzunehmen und Konturen weicher zu machen.

Stoffreste

Abdrücke von Gewebestrukturen bieten phantastische Ausdrucksmöglichkeiten. Geeignet sind Sackleinwand, Leinen, Jeansstoff oder sogar Spitzenborten. Man taucht das Gewebe in die Farbe auf der Palette und preßt es dann leicht auf die Papieroberfläche. So kann man geschickt Oberflächentexturen von Mauerwerk und Zäunen andeuten.

Andere Hilfsmittel

Sie können alle möglichen Gegenstände mit feuchter Farbe benetzen, sie aufs Papier drücken und damit phantasievolle Texturen erzielen. Es empfiehlt sich, flache Sachen zu verwenden, die sich gleichmäßig aufs Papier pressen lassen, Blätter, Federn oder kleine Zweige etwa. Für solch einen Abdruck wird zunächst auf der Palette viel Farbe angemischt und der Gegenstand in die Farbe getaucht. Dann legen Sie ihn vorsichtig auf das Papier, bedekken ihn mit einem Tuch und pressen ihn leicht auf das Papier. Nun können Sie ihn mit der nötigen Vorsicht abheben, damit der Abdruck nicht verschmiert.

Arthur Stern

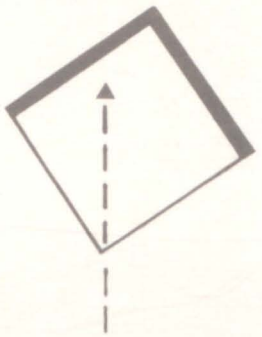
Mit einfachen Mitteln und einprägsamen Übungen lehrt Arthur Stern seine Schüler, Farben neu zu sehen.

„An einem Nachmittag ging ich mit einigen meiner Studenten in den Riverside Park, um über den Hudson nach New Jersey hinüberzuschauen," erzählt Arthur Stern. „Ich deutete auf einen Wohnblock, einen Öltank und eine große Fabrik weiter oben am Fluß. Dann fragte ich: Welche Farbe haben diese Gebäude? Meine Studenten antworteten alle dasselbe: Das Haus sei rot, der Tank weiß, die Fabrik orange.

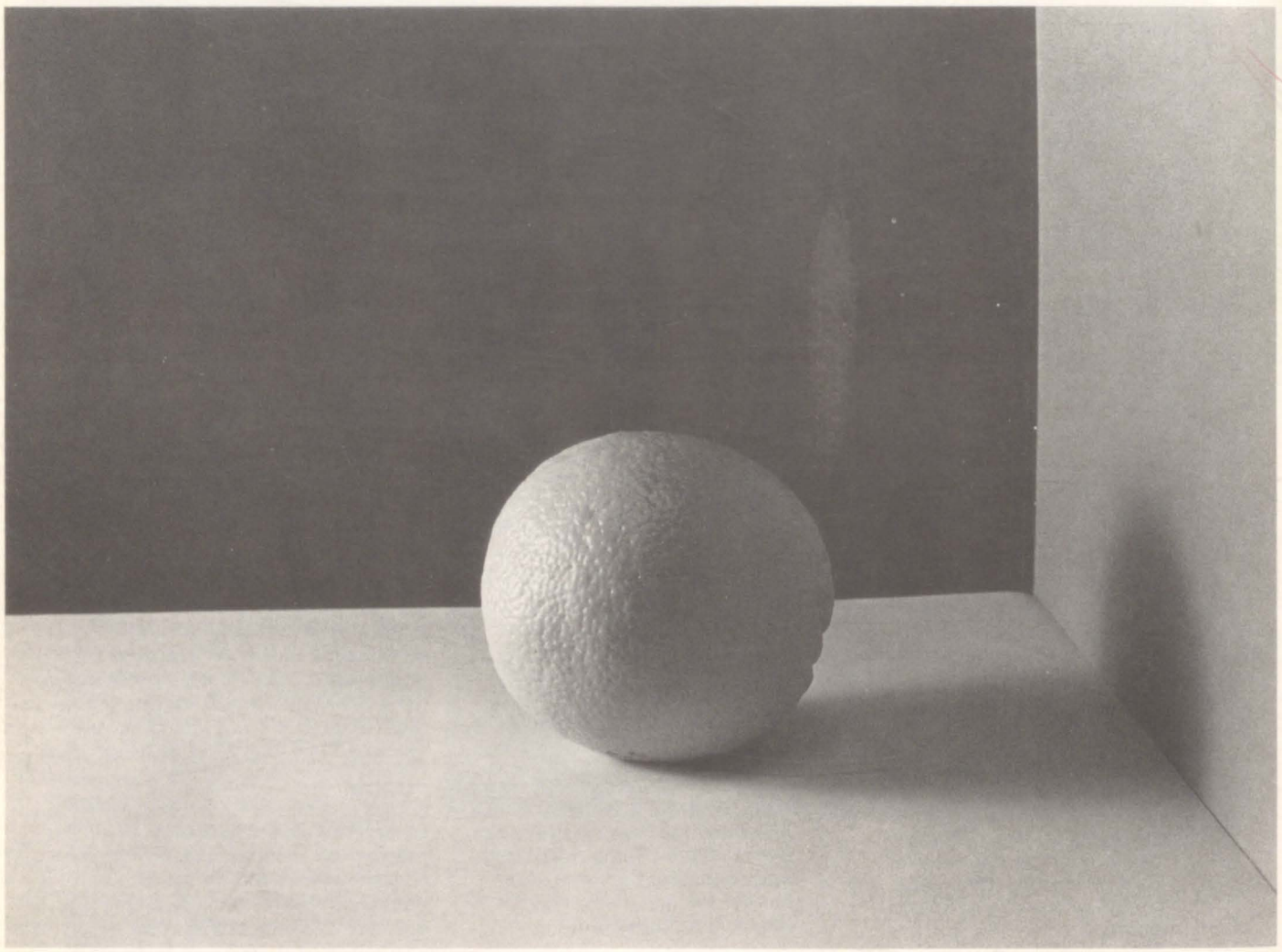
Daraufhin verteilte ich kleine Karten, mit einem Loch in der Mitte – ich nenne sie ‚Lochblenden'. Ich sagte den Studenten, sie sollten diese Karte etwa eine Armlänge von sich weg halten und durch das Loch auf die drei Gebäude schauen. ‚Sagt mir, was ihr jetzt seht,' forderte ich sie auf. Zuerst waren sie still, dann meinte einer von ihnen: ‚Sie sind ja alle blau!' Die anderen stimmten zu: Das rote Haus, der weiße Tank und die orangefarbene Fabrik waren in blaues Licht getaucht, das vom Himmel und von der Wasseroberfläche reflektiert wurde.

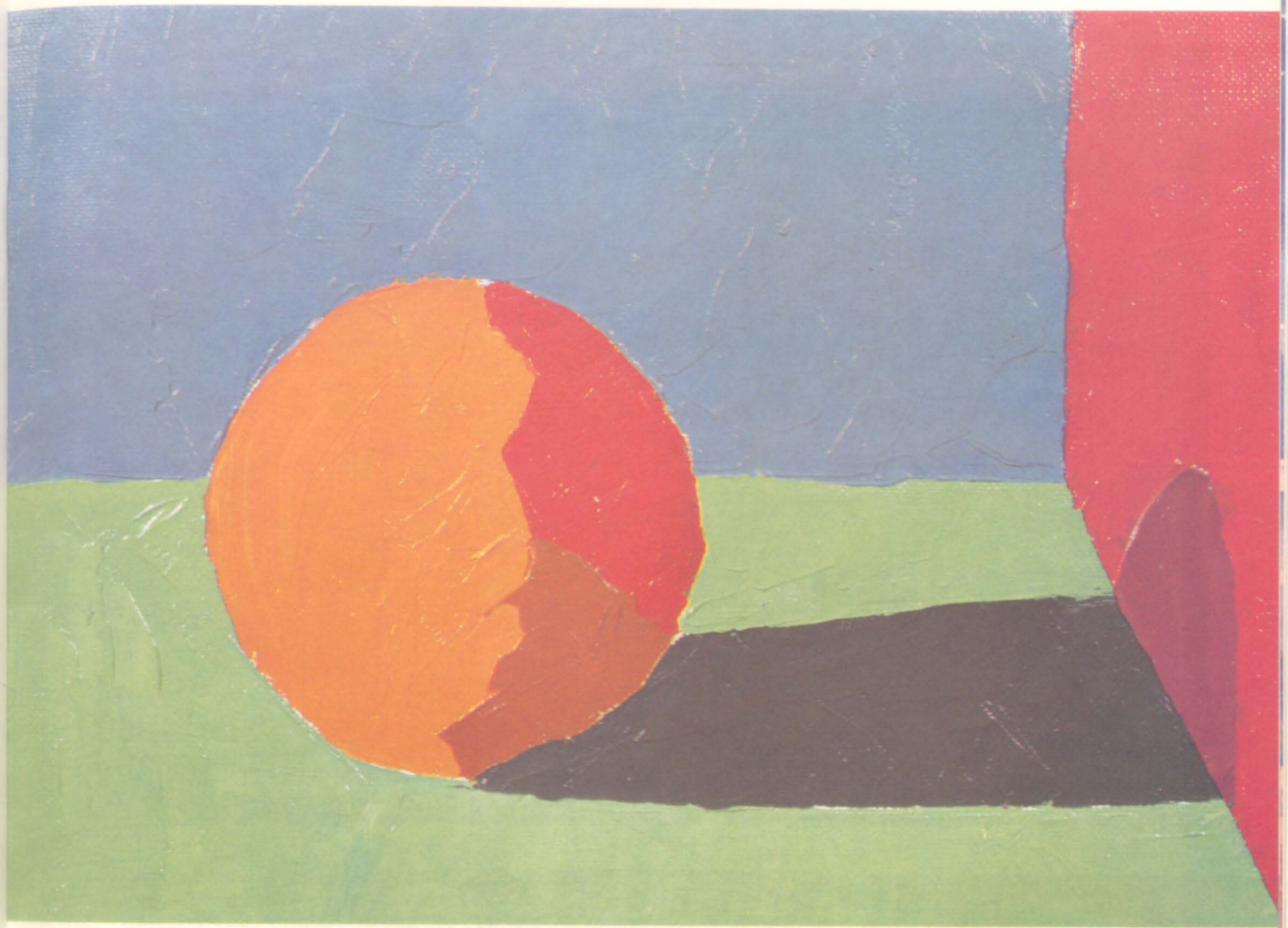
Im Grunde sahen sich meine Studenten mit einem Problem konfrontiert, dem sich jeder Maler stellen muß. Der Verstand steht dem Auge im Weg. Sinn und Zweck der Lochblende ist es, diesen gedanklichen Filter auszuschalten.

Es ist nicht möglich, im voraus zu



„Das Schema verdeutlicht: Die hintere Ecke der Schachtel liegt rechts von der Blicklinie. Von der rechten Wand sehen Sie nur wenig, vom Boden und der linken Wand etwa gleich viel. Das Photo zeigt, daß Licht von links auf dem Boden und an der rechten Wand einen tiefen Schatten wirft."

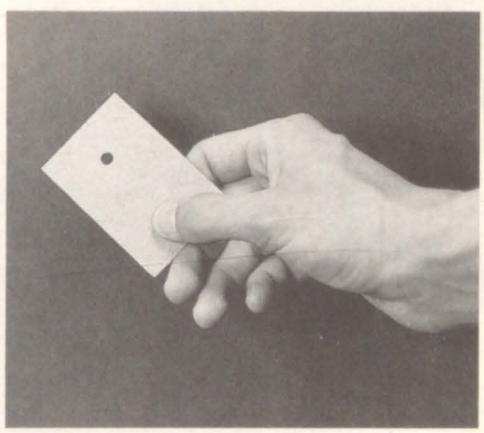




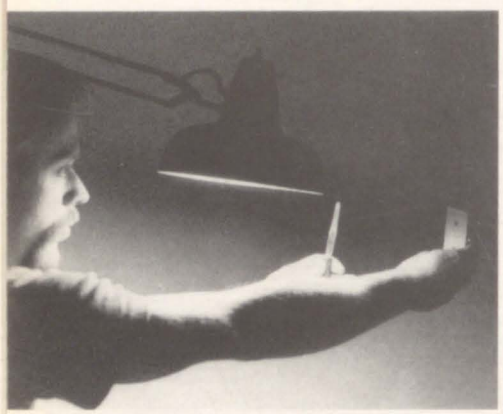
entscheiden, in welcher Farbe man beispielsweise eine Orange malen wird. Man muß die Frucht völlig unvoreingenommen betrachten und versuchen zu vergessen, wie eine Orange eigentlich aussehen ‚muß'. Das kann man üben. Mit der Zeit habe ich mehrere Übungen entwikkelt, die meinen Studenten helfen, in alltäglichen Gegenständen die Farben zu entdecken, die sie vor sich haben und die nur darauf warten, gesehen und gemalt zu werden. Ich stelle ihnen die Aufgabe, einen alltäglichen Gegenstand zu malen – eben zum Beispiel die Orange. Dann helfe ich Ihnen, eine Arrangement-Schachtel zu basteln. Das ist eine Art kleiner Bühne, mit einem Boden und zwei rechtwinklig zueinander stehenden Wänden. Boden und Wände werden mit farbigem Papier beklebt. Die Schachtel kann man dann in einem bestimmten Winkel zur Blickrichtung aufstellen, ein ausgewähltes Objekt hineinsetzen und das ganze Arrangement sorgfältig ausleuchten.

Die erste Aussage

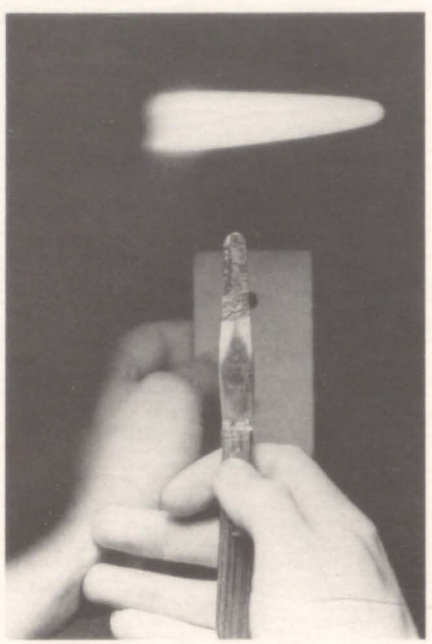
Als nächsten Schritt fordere ich die Studenten auf, das zu malen, was ich die ‚erste Aussage' nenne. Das Ziel ist dabei, den Gegenstand auf das Minimum an Farbflächen zu reduzieren, die notwendig sind, seine visuelle Essenz zu erfassen, und das Objekt als eine Ansammlung einfarbiger Farbflächen zu malen. Ich ermutige die Studenten dazu, spontan mit dem Malmesser zu arbeiten und auf Bleistiftvorzeichnungen zu verzichten. Man sollte im Idealfall genau vor sich sehen, wo welche Farbflächen hingehören, um sie dann einfach aufzumalen.



„Für die Lochblende schneiden Sie ein graues Stück Pappe zurecht (etwa 50 mm x 100 mm), halten es senkrecht und messen von oben etwa 10 mm ab. Stanzen Sie mit dem Aktenlocher genau zwischen den beiden längeren Seiten ein Loch aus."



„Beim Farbenmischen sollten Sie die Lochblende benutzen. Schließen Sie das beobachtende Auge halb, das andere ganz, und schauen Sie durch das Loch in der Pappe auf die Farbfläche, die Sie wiedergeben wollen. Mischen Sie die Farbe, und halten Sie dann die mit Farbe bedeckte Messerklinge vor die Lochscheibe, und zwar so, daß die Öffnung halb verdeckt ist."



„Mischen Sie Ihren Farbton, bis er mit der Farbe, die Sie durch das Loch sehen, übereinstimmt."

Trotz ihrer runden Form ist es nicht schwieriger, eine Orange zu malen, als etwa die rechteckigen Flächen eines Würfels. Während Sie der Grenze folgen, an der Licht und Schatten auf der Frucht zusammentreffen, entsteht wahrscheinlich eine ziemlich unregelmäßig gezackte Linie, und der Gegenstand wirkt dadurch recht eckig und unförmig. Wenn aber Formen und Farben der Komposition im Wesentlichen stimmen, dann wird die Orange am Schluß der Übung auch wirklich wie eine Orange aussehen.

Meine Studenten verwendeten neun Farbflächen: eine für die helle Seite der Orange, zwei für die dunkle, eine für jede Wand, zwei für den Boden und jeweils eine für den Schatten auf dem Boden und an der rechten Wand.

Die zweite Aussage

Wenn die erste Aussage abgeschlossen ist, können die Studenten mit der zweiten beginnen. Das bedeutet,

Bilder von Jarvis Wilcox

daß man die Farbflecken noch sorgfältiger studieren muß, um subtilere Veränderungen zu sehen. Wenn Sie die Schattenseite der Orange genau betrachten, indem Sie mit der Lochscheibe langsam über die ganze Fläche gehen, werden Sie entdecken, daß manche Teile des Schattens eine andere Farbe und einen anderen Tonwert haben und auch, daß ihre Farbintensität anders ist. Vermutlich, so erkennt man, gibt es innerhalb einer großen Farbfläche zahlreiche kleinere Farbflecke.

Wenn Sie diese kleineren Flecken sehen, können Sie die ganze Schattenfläche übermalen, und zwar als eine Ansammlung flächiger Farben. Diese zweite Aussage soll die erste völlig überdecken – gleichgültig, wie gut sie dem Schüler gefällt. Man muß sich zwingen, für jede Stelle der Studie neue Farbe zu mischen und sie damit zu übermalen, damit man die ganze Anordnung mit neuen Augen sehen kann. Das Resultat ist immer noch eine starke Vereinfachung, sieht aber mit jeder großen Farbfläche, die verschwindet, mehr wie eine runde Frucht aus.

Die dritte Aussage

Am Schluß fordere ich meine Studenten auf, ihre Arbeit noch ein drittes Mal zu überarbeiten. Es geht nun darum, so viele Farbflecken zu entdecken, zu mischen und aufzutragen, daß die Orange wie eine Kugel aussieht und die Wände Tiefe bekommen.

Bei dem hier abgebildeten Beispiel weist die einfache, runde Form der Orange plötzlich eine Vielzahl von Farbflecken auf; sie alle entstehen durch die differenzierten Farbnuancen, die auf den sie umgebenden Wänden und auf dem Boden zu entdecken sind und von dort reflektiert werden. Es ist nicht nötig, sie alle weich ineinander übergehen zu lassen; aus der Entfernung gesehen, verschmelzen sie im Auge des Betrachters und lassen ein plastisches Abbild des Objektes entstehen.

Immer wieder muß das gesamte Bild übermalt werden. Diese Wiederholung ist jedoch notwendig für den Lernprozeß. Ich sage meinen Studenten immer wieder: ‚Es geht darum, was das Malen uns bringt, nicht um das, was wir auf die Leinwand bringen.'"

Tip

RICHTIG ÜBERMALEN

„Beim Übergang zur zweiten und dritten Aussage wird das vorhergehende Stadium völlig übermalt. Wenn das Bild trocken ist, können Sie direkt über die Farbe malen. Ist es allerdings noch feucht, müssen Sie die Farbe mit dem Messer abkratzen und den Rest wegwischen, so daß vom ersten Stadium nur noch Farbspuren zu sehen sind. Sie geben Ihnen ein gutes Hilfsgerüst beim Aufbau der nächsten Aussage."

Schnellschüsse mit der Kamera

Wenn Sie die Vergänglichkeit eines Moments schnell einfangen möchten oder rasche Bewegungen „einfrieren", dann ist ein Photoapparat genau das richtige Hilfsmittel für Sie.

Photos bieten dem Künstler einen Vorteil, den kein anderes Hilfsmittel bietet: Mit ihnen kann man fließende Lichtwechsel und rasche Bewegungen festhalten, die auf andere Weise kaum zu erfassen sind. Besonders bei Arbeiten in der Natur, wo sich die Beleuchtungssituationen innerhalb von Minuten verändern können, ist das hilfreich: Oft wechselt das Licht so schnell, daß Sie gar nicht die Chance haben, Farbkontraste richtig einzuschätzen oder Tonwerte zu notieren.

Photographien sind auch dann hilfreich, wenn es darum geht, Teile aus verschiedenen Abbildungen zu einer neuen Komposition zusammenzufügen. So gehen auch die meisten Künstler vor, wenn sie mit Photographien arbeiten: Sie nehmen nur selten ein einziges Photo als Bildvorlage, sondern wählen eine Reihe von Bildern aus, die sie dann nach ihrer Vorstellung zu einer Komposition zusammenstellen.

Einige Nachteile

Die meisten Kameras lassen sich heute schnell und problemlos bedienen. Das legt natürlich die Versuchung nahe, überhaupt nicht mehr zu skizzieren und nur noch nach Photos zu malen. Aber auch die beste Kamera kann den Skizzenblock nicht ersetzen.

Photos neigen dazu, Tonwerte zu vereinfachen und die Schatten schwarz ineinanderlaufen zu lassen; solche Photos sind nützlich für die Bewertung der tonalen Ausgewogenheit einer Szene, sie sind aber völlig unbrauchbar, wenn Schattenbereiche farblich differenziert dargestellt werden sollen.

Die meisten Farbfilme verstärken die natürlichen Farben. Sie sollten daher, wann immer es möglich ist, am Aufnahmeort Farbmuster anfertigen, die Sie später zum Vergleich heranziehen können.

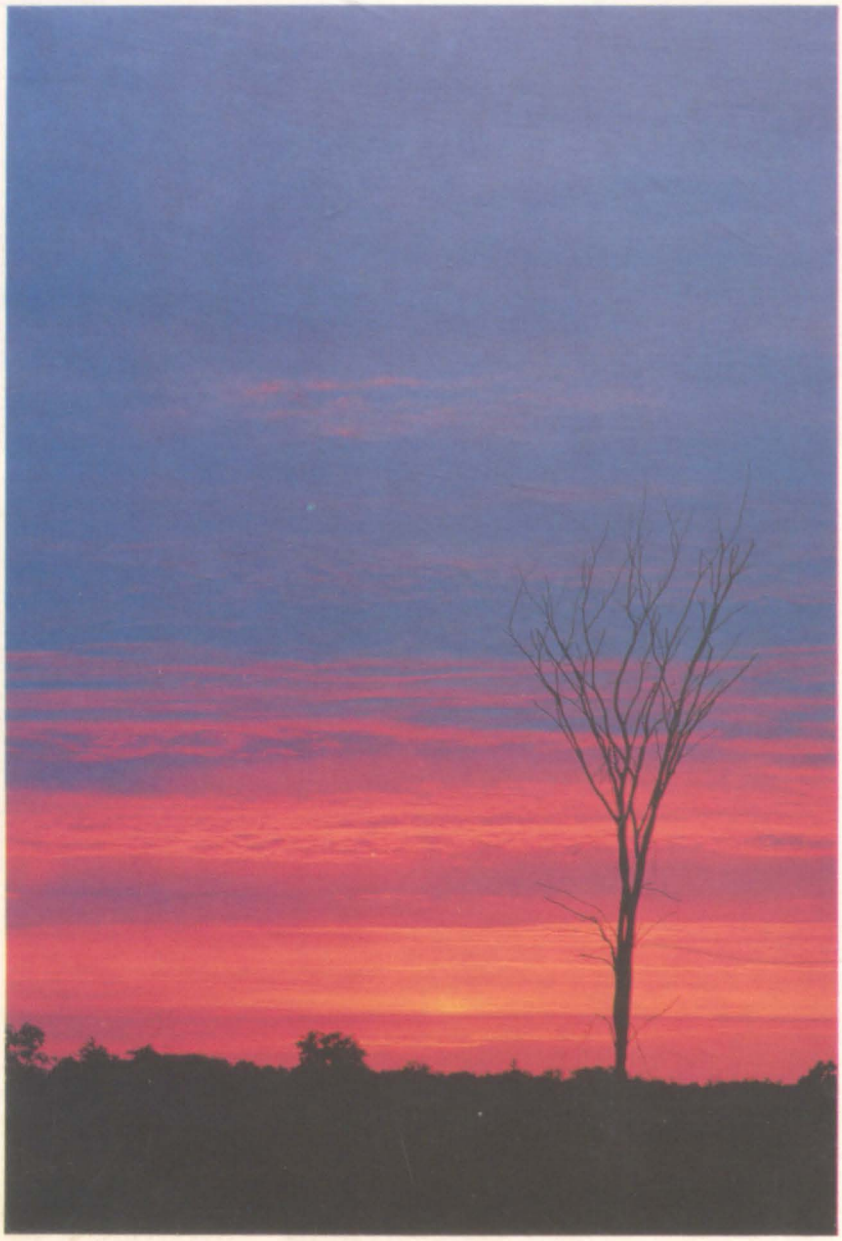


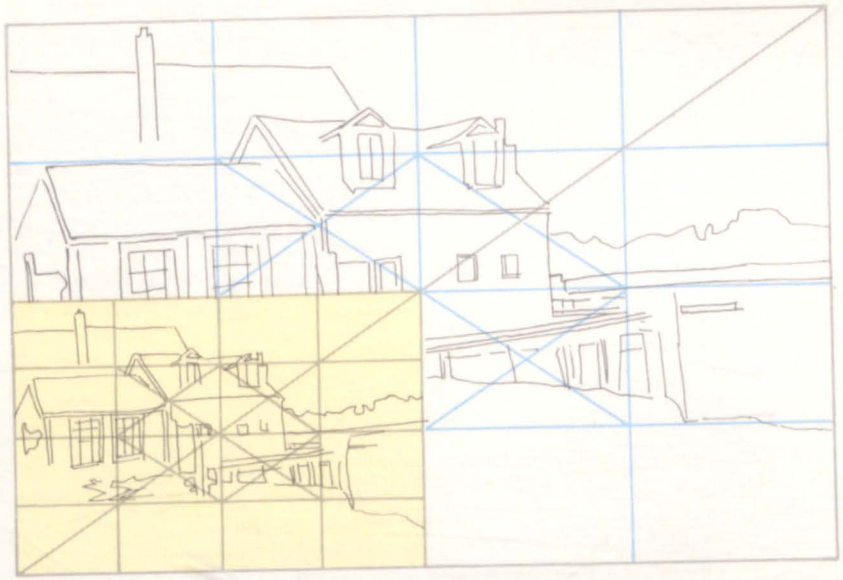
Photo John Shaw

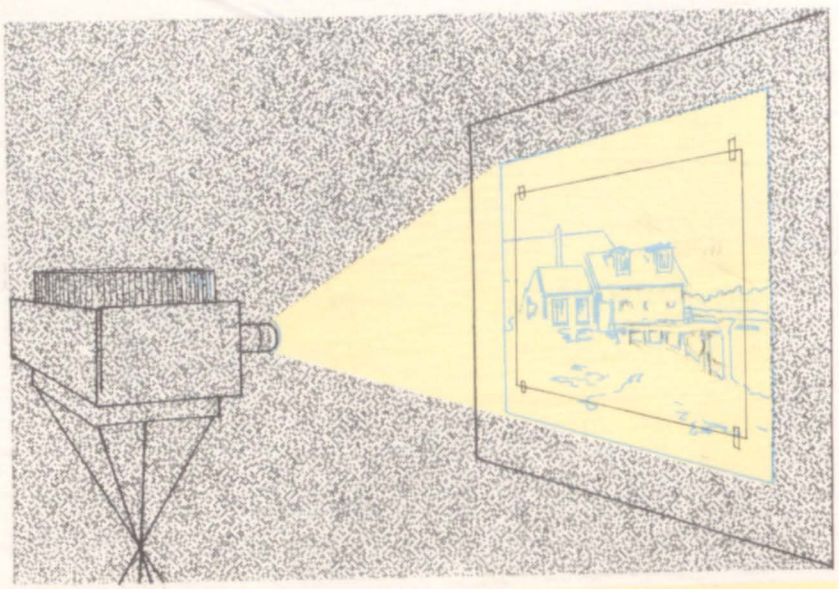
Unter Verwendung eines Photos entstand der „Abendhimmel" von Ferdinand Petrie. Die Kamera ist gut geeignet, um fließende Effekte einzufangen, aber Petrie hat der Szene seine individuelle Interpretation gegeben, indem er die Farbtöne abdämpfte.

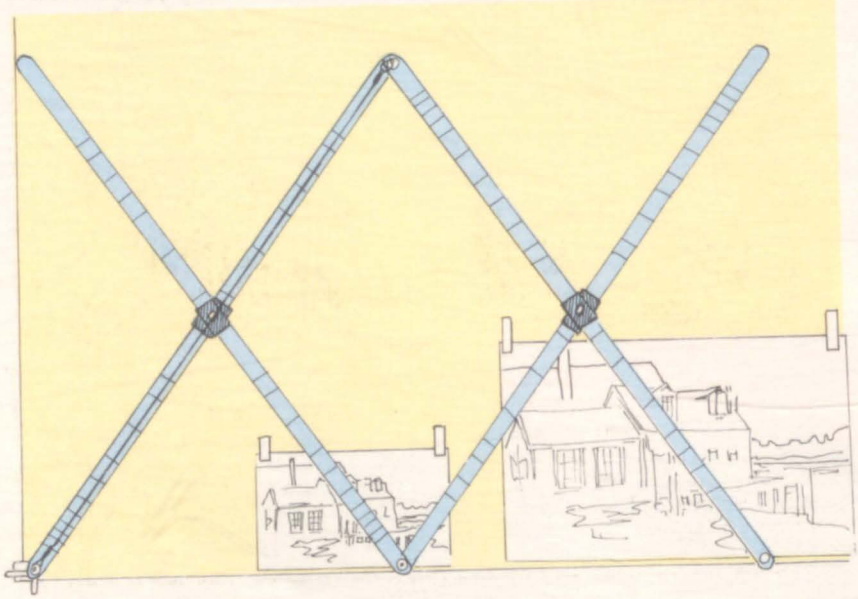
Tip

PROFESSIONELLE TRICKS

Die Tricks der Könner helfen auch Ihnen, noch mehr aus photographierten Vorlagen „herauszuholen". Manchmal wirkt ein Bild besser, wenn man es seitenverkehrt betrachtet: Pausen Sie das Foto durch und arbeiten mit der Rückseite des Pauspapiers weiter, oder lassen Sie einen seitenverkehrten Abzug vom Negativ machen. Eine Photoserie eines Motivs mit verschiedenen Belichtungsszeiten liefert interessante Tonwertvarianten.







Kathryn Alexis

Die Ausrüstung

Die Entscheidung, ob Sie Ihre Bildvorlagen mit einer aufwendigen – und teuren – professionellen Ausrüstung oder mit einer narrensicheren „Billigkamera" photographieren, sollten Sie davon abhängig machen, welche Ansprüche Sie an Ihre Bilder stellen. Kleine Taschenkameras sind zwar handlich, preiswert und schnell zu bedienen, aber ihre automatische Blenden- und Belichtungssteuerung läßt keine individuelle Beeinflußung der Aufnahmen zu.

Die meisten Künstler verwenden eine Spiegelreflexkamera, auf die verschiedene Objektive aufgesetzt werden können, so daß es möglich ist, ein Motiv mit unterschiedlichen Brennweiten aufzunehmen. Sie gestattet es Ihnen auch, Belichtungszeit und Blende zu beeinflussen oder Objektivfilter einzusetzen, um Tonwertkontraste zu übertreiben; derart manipulierte Photos sind bei der Bildkomposition hilfreich.

Maßstabsvergrößerungen

Es gibt verschiedene Methoden, um eine Bildvorlage vom Photo auf Papier oder Leinwand zu übertragen. Meistens geht es darum, die Vorlage nicht nur zu übernehmen, sondern sie auch gleich zu vergrößern, zu vereinfachen und Details auszugrenzen, um die Vorlage zu einer Skizze „umzukomponieren".

Gitternetz: Legen Sie auf Ihr Photo eine Gitternetz-Folie. Unterlegen Sie Ihr Skizzenpapier mit einem Raster – und schon können Sie leicht das Bild übertragen.

Diaprojektor: Projizieren Sie einfach das Photo auf die Bildfläche, und zeichnen Sie es nach.

Pantograph: Legen Sie zuerst den gewünschten Vergrößerungsmaßstab fest und bringen Sie den Pantographen in Stellung. Führen Sie dann den Abtastestift über das Photo: Der eingespannte Bleistift, der vom Arm des Pantographen geführt wird, überträgt Ihr Bild maßstabstreu auf den Zeichenblock.

Drei Möglichkeiten, ein Foto als Bildvorlage zu vergrößern: Die Gitternetz-Methode (oben) ist am geeignetsten für interpretierende Abwandlungen. Für großformatige Arbeiten ist die Projektion nützlich. Der Pantograph ist zwar ein bewährtes Gerät, aber nicht einfach zu bedienen.

Strichvariationen

Kohlestifte und Zeichenkohlestäbchen lassen sich in jede Richtung bewegen. Sie eignen sich deshalb ausgezeichnet für Experimente mit unterschiedlichen Stricharten.

Kohlestriche kann man sowohl linienhaft zum Abgrenzen und Modellieren von Formen verwenden als auch für markante, grafische Zeichen, die Leben, individuellen Ausdruck und Textur in Ihre Zeichnungen bringen. Selbst aus einfachen Kritzeleien ergeben sich oft Ideen und Bilder. Lassen Sie Ihrer Phantasie freien Lauf, oder versuchen Sie einmal, interessante Stoffmuster wiederzugeben. Wenn Sie es beherrschen, die unterschiedlichsten Texturen mit unverwischten Strichen wiederzugeben, haben Sie sich eine starke Ausdruckstechnik erarbeitet, die Ihren Bildern sehr zugute kommen wird.

Für Strichzeichnungen ist es besonders wichtig, vielfältige, grafische Strukturen und Zeichen einzubringen, denn solche Zeichnungen entfalten erst durch eine variationsreiche Fülle von Stricharten und Mustern die Kraft, das Interesse des Betrachters zu wecken.

Eine Auswahl treffen

Ein von Hügeln gesäumtes, wogendes Kornfeld zum Beispiel, so inspirierend es auch sein mag, kann leicht zu einem monotonen Bild werden. Um die Komposition aufzulockern, sollte man die Horizontlinie mit den markanten Formen von Bäumen oder Felssteinen aufbrechen. In einer Meerlandschaft könnte man zu diesem Zweck Boote oder am Strand aufgespannte Netze in das Arrangement einbringen.

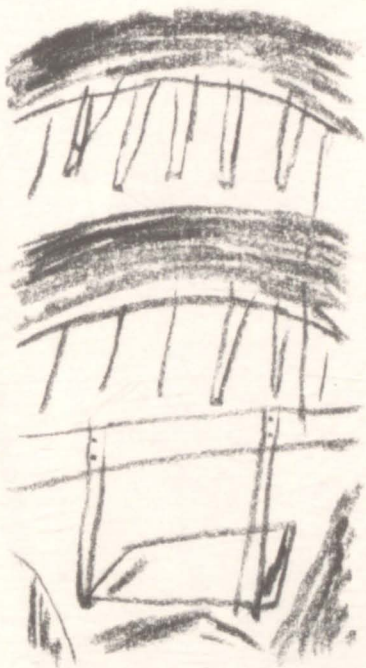
Tip

GEZIELTE VORSTELLUNGEN

Die Entscheidung darüber, was und wie etwas gezeichnet werden soll, ist ebenso wichtig wie die eigentliche Zeichnung. Der Künstler Paul Hogarth nimmt sich viel Zeit umherzuschweifen und Notizen zu machen. Und er schreibt sich auf, welche Elemente möglicherweise für Struktur und Dramatik wichtig sein könnten. Zusätzlich notiert er Faktoren, die das Licht und die Örtlichkeiten betreffen. Paul Hogarths Notizen für eine Zeichnung lesen sich z. B. folgendermaßen: „Felsen, Straße nach La Calobra. Sehr gut – ein Muß! Außerordentliche Vulkanformationen. Am besten am späten Nachmittag."

KOMBINATIONEN UNVERWISCHTER STRICHE

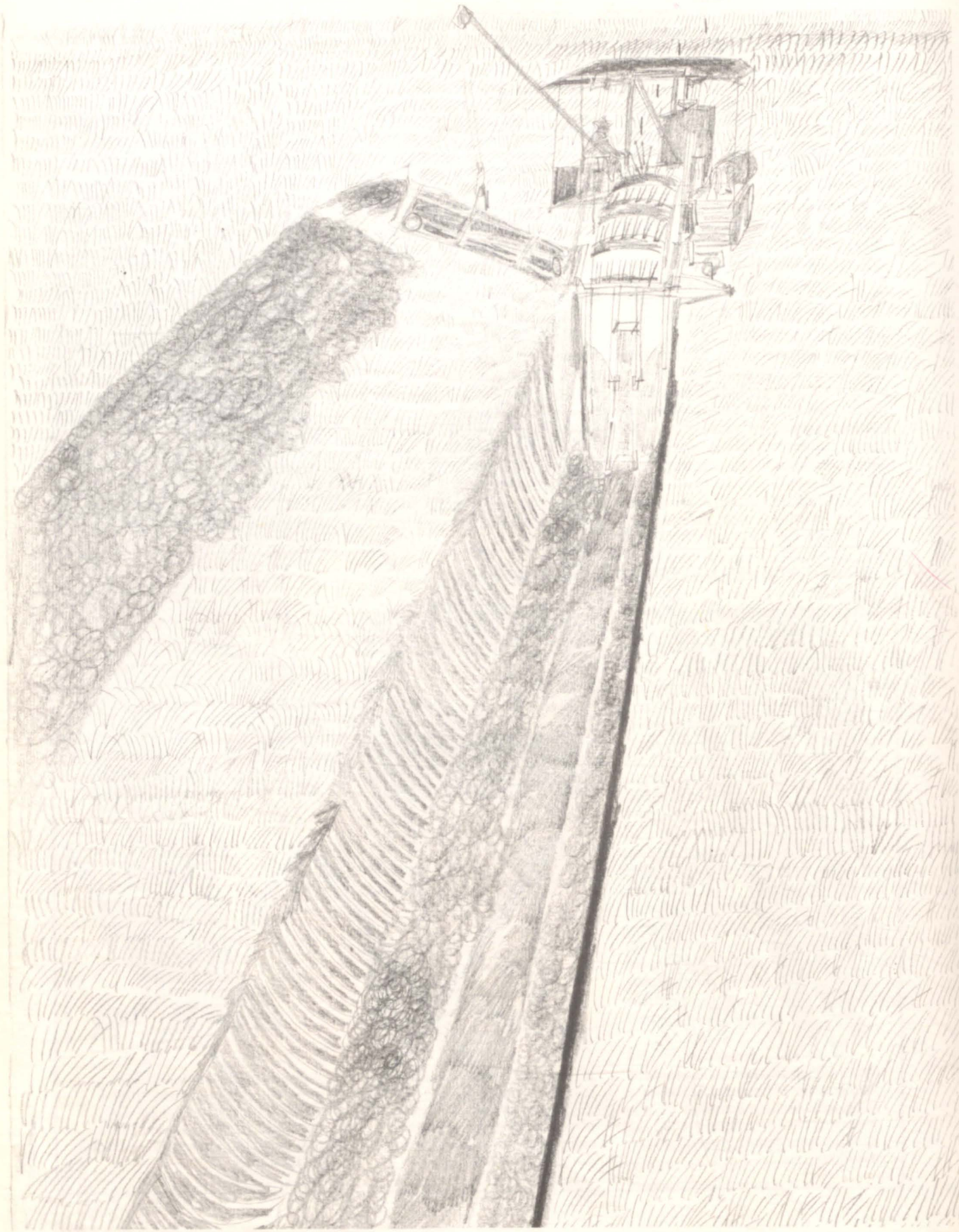
Weiß belassene Bahnen auf dem Papier unterstützen die Texturierung, weil sie den Kontrast zwischen den verschiedenen Strichmustern ganz wesentlich erhöhen.



Sich überschneidende Linien sorgen für Lebendigkeit in Ihren Zeichnungen. Unverwischte Kohlezeichnungen profitieren sehr von einer solchen lockeren Vorgehensweise.

Charles Shearer

Auf eine steile Felsformation plazierte, dicht gesetzte Striche können Bäume darstellen. Sie bringen Abwechslung ins Bild und vermitteln geschickt Größenverhältnisse.



M. trdl. Gen. Fortuna Magazin, Time Inc.

1

Übung: Waldweg

Um die verschiedenen Stricharten vorzuführen, die Ihnen Zeichenkohle möglich macht, wählt der Künstler Ferdinand Petrie ein Motiv voller Details und Texturen.

1. Umrißskizze und Hintergrundtöne

Mit einem harten Kohlestift zeichnet Petrie die Konturen der Baumstämme und den Waldweg. Dann legt er Grautöne auf die hellen Tannen im Hintergrund. Sie können dann dazu den Stift schräg halten und seine Flachseite in leichten, unregelmäßigen Zick-Zack-Bewegungen über das Papier führen. Bei den dunkleren Bäumen links verstärken Sie leicht den Druck.

Der Ton der Baumstämme im Mittelgrund setzt sich aus parallelen Strichgruppen zusammen. Die Schattentöne und blassen Silhouetten der Baumstämme rechts lassen sich mit leichten Schrägschraffuren erzielen. Das spärliche Blattwerk oben im Bild zeichnet der Künstler mit kleinen Kritzeln.

2

2. Tonaufbau

Immer noch mit dem harten Stift können nun die Baumstämme auf beiden Seiten der Zeichnung durch enggesetzte Striche abgedunkelt werden.

Zum Vordergrund hin markieren horizontale Striche den Waldweg; einige Papierstellen bleiben als einfallendes Sonnenlicht frei. Wenn Sie den Druck auf den Zeichenstift verstärken, können Sie wirkungsvoll Schatten auf den Waldweg und im Unterholz zeichnen.

Wichtig ist es, die Strichrichtung passend zu den verschiedenen Bildgegenständen zu variieren: horizontal für den Boden, vertikal für die Baumstämme und diagonal für Gräser und kleine Pflanzen.

Links: Der Reiz der Zeichnung von Paul Hogarth liegt in der einfachen Strichführung, die die Strukturen von Erde, Korn und Maschine wiedergibt.

M. frdl. Gen. Fortune Magazin, Time Inc.

3. Vordergrundtöne verstärken

Für die tieferen Töne im Vordergrund wechseln Sie am besten zu einem mittelharten Kohlestift über, denn die Grasbüschel lassen sich am treffendsten durch unregelmäßige Striche zeichnen, die in ihrer Richtung der Form des Grases folgen.

Zwischen den Bäumen auf der linken Seite sorgen einige dunkle Schattenflecken für die Betonung des Vordergrunds. Den großen dunklen Baumstamm und die Äste rechts im Bild zeichnet Petrie mit sich überschneidenden parallelen Strichen, um die Baumrinde darzustellen. Um diesen Baum herum stehen einige jüngere Sprosse: Schlanke Linien geben sie wieder.

Dort, wo der Baum einen Schatten auf das Gras wirft, können Sie es weiter abdunkeln.

3

4. Der Baumstamm im Vordergrund

Ein meißelförmig gespitzter mittelharter Kohlestift dient Petrie dazu, den mächtigen, dunklen Baum auf der linken Seite mit seiner unebenen Oberfläche zu zeichnen. Durch kräftige, scharf abgegrenzte Striche kommt seine zerfurchte Rinde gut zur Geltung.

Um die vom Stamm ausgehenden Äste kräftig zu schwärzen, setzen Sie Strich über Strich. Vor allem der über die Bildmitte ragende Ast verlangt einen kräftigen Ton, um einen kompositorischen Zusammenhalt zur rechten Bildhälfte zu schaffen.

Wenn Sie das Laub durch kleine, sehr dichte Tupfer darstellen, setzt es sich gut von den übrigen Bildelementen ab und wirkt außerdem belebend. Ein harter Kohlestift eignet sich gut, um die helleren Blätter und die schmaleren Bäume und Zweige in der Ferne anzudeuten.

4

5

5. Schatten ausarbeiten

Damit Sie beim Einzeichnen der letzten Feinheiten nicht Gefahr laufen, Ihr Bild unbeabsichtigt zu verwischen, können Sie eine leichte Fixativschicht aufsprühen. Sie schützt die Zeichnung, hindert Sie aber nicht daran, die Grautöne nachträglich zu vertiefen.

Mit einem mittelharten Stift läßt sich die Zeichnung gut überarbeiten. Wenn Sie in der Tiefe des Bildes beginnen und sich stetig nach vorne vortasten, behalten Sie sehr gut die Übersicht. Wenn Sie möchten, können Sie nun Schatten vertiefen, die Töne an einigen Stellen stärker abgrenzen und mit kleinen, wie zufällig verstreuten Strichen noch mehr Blattwerk in die noch kahl wirkenden Bäumen einzeichnen.

Um dem Vordergrund mehr Dichte zu geben, setzen Sie weitere Striche in die Gras- und Krautbüschel beiderseits des Waldweges. Auf dem Weg selbst verstärken Sie mit einer weiteren Lage horizontaler Striche den Kontrast zwischen dem schattigen Teil im Vordergrund und dem sonnenbeschienenen Stück weiter hinten.

Nun fehlen dem Bild noch tiefschwarze, samtige Töne, wie sie nur mit einem weichen Kohlestift zu erzielen sind. Mit gespitztem Stift deutet der Künstler in sattem Schwarz zusätzliche Stämme, Äste, Triebe und Laubwerk auf beiden Seiten des Vordergrundes an. Um das Bild abzurunden, können Sie mit einem gespitzten mittelharten Stift feine Ästchen an den vorderen Bäumen einzeichnen.

Es ist beachtlich, daß sich so viele Texturen, Töne und Details, sogar die subtile Lichtatmosphäre und die Schattenabstufungen nur mit Hilfe unverwischter Kohlestriche gestalten lassen. Wenden Sie diese Technik auch in eigenen Motiven an.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Zeichenpapier, ungefähr 17 cm x 23 cm
- harte, mittlere und weiche Zeichenkohle
- ein scharfes Messer zum Anspitzen
- handelsübliches Fixativ.

„La Calobra, Mallorca", 1963 von Paul Hogarth, weiche, mittlere und harte Kohlestifte. Große weiße Papierflächen stehen in dieser bizarren Landschaft als Gegengewicht den komplexeren Linien der Felsformation gegenüber.

M. frdl. Gen. Cassell and Company, London and Doubleday and Company, New York

Malkästen

Ob Sie einen edlen Mahagonimalkasten, einen alten Werkzeugkasten oder eine Plastikbox benutzen wollen – einen stabilen Behälter für Ihre Mal- und Zeichenausrüstung brauchen Sie auf jeden Fall.

Wie soll ein Malkasten beschaffen sein?
Je mehr einzelne Fächer für Pinsel, Farben, Flaschen, Dosen und Stifte ein Kasten besitzt, desto besser. Schließlich sollen Ihre Materialien beim Tragen nicht durcheinander purzeln. Er sollte so groß sein, daß auch größere Pinsel, Ihre Palette und kleinere Malpappen in ihm Platz finden. Die Standardgröße im Handel erhältlicher Malkästen beträgt 30 cm x 40 cm. Eine Alternative wären mehrere kleinere Behälter.

Welche Vorteile bieten im Handel erhältliche Malkästen?
In den Fachgeschäften für Künstlerbedarf gibt es viele Ausführungen von Malkästen aus Holz mit eingebauten Fächern für verschiedene Malmaterialien und einer abnehmbaren Palette, die im Deckel befestigt wird. Im Deckel befinden sich oft Leisten und Nuten, in denen Sie Leinwandpappen so befestigen können, daß Sie den Kasten als kleine Hilfsstaffelei nutzen können.

M. frdl. Gen. Conté à Paris

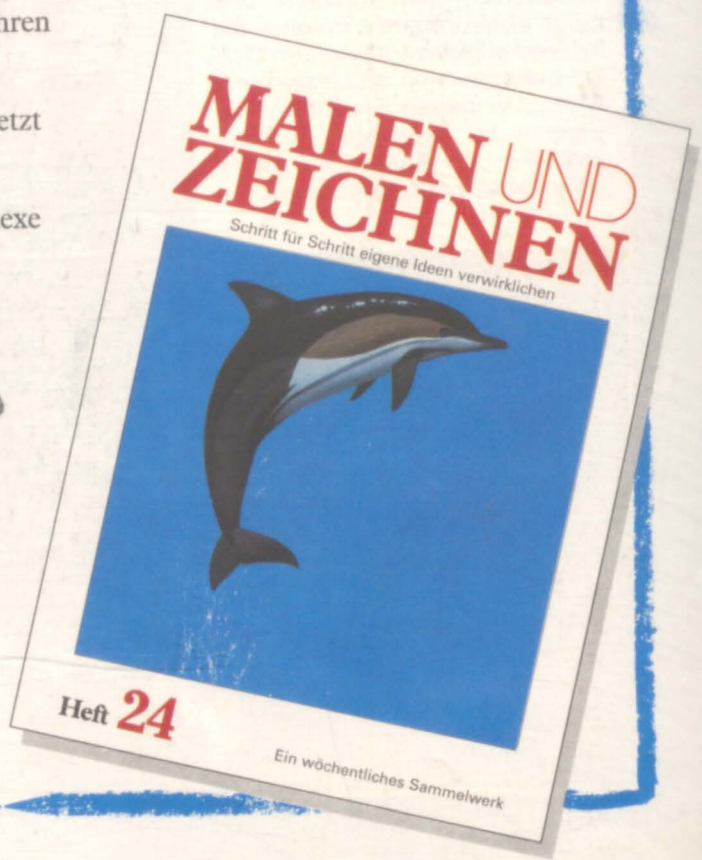
Diese kombinierten Kastenstaffeleien – Malkästen mit eingebauter Staffelei – lassen sich bequem zum Tragen oder Verstauen zusammenklappen. Die große ist für Maler gedacht, die lieber im Stehen arbeiten. Beide enthalten eigentlich zwei Malkästen – vorne befinden sich Fächer für Aquarell-, hinten für Ölfarben. Bewegliche Zwischenwände machen die Kästen vielseitig.

Ein Malkasten aus stabilem Plastik präsentiert Ihnen im aufgeklappten Zustand übersichtlich und griffbereit alle Arbeitsmaterialien. Er läßt sich auch bequem tragen. Kleinere Versionen dieses Typs eignen sich für Pastellkreiden und Aquarellfarben, größere für Ölfarben. Sie sind im Fachhandel erhältlich.

Vorschau auf Heft 24

In der freien Natur ändern sich die Lichtverhältnisse mitunter außerordentlich rasch. Um kurze Momente faszinierenden Lichtes festzuhalten, bedienen sich Maler oft eines Fotoapparates und arbeiten dann nach einer fotografischen Vorlage. In **SEHEN UND VERSTEHEN** zeigen wir Ihnen, wie Sie solche Fotos für Ihre künstlerische Arbeit nutzen können.
Eine große Herausforderung stellen für jeden Maler Häuser und andere Bauwerke dar. Beim Malen solcher Objekte kommt es ganz besonders auf Maßstab und Perspektive an. Wie Sie dies mit der künstlerischen Freiheit verbinden können, beschreiben wir in unserer Rubrik **ÖL**.

Die verschiedenen Arten von Zeichenkohle unterscheiden sich zum Teil erheblich, sowohl in der Dichte ihres Auftrags, als auch in der Anwendetechnik. Über ihren Einsatz berichten wir in der Rubrik **KOHLE**.
Richard Ellis, den wir **IM ATELIER** vorstellen, ist Autodidakt. Seine Themen findet er in Zoos. Er setzt Acryl für seine naturgetreuen Bilder ein.
Sportplätze sind ideale Orte, um **SKIZZEN UND STUDIEN** von Menschen anzufertigen, die komplexe Bewegungsabläufe ausführen.



DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 24

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 24

SEHEN UND VERSTEHEN	
Von der Photographie zum Bild	645
Photos kombinieren	646
ÖLMALEREI	
Häuser und Gebäude	648
SKIZZEN UND STUDIEN	
Dynamische Bewegungen	652
AQUARELL	
Die Sprenkeltechnik	654
Übung: Felsküste	656
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Die Wirkung von Glanzlichtern	660
KOHLE	
Experimente in Schwarz	662
Übung: Luxor	664
IM ATELIER	
Richard Ellis	668
BUNTSTIFTE	
Lösungen	670

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

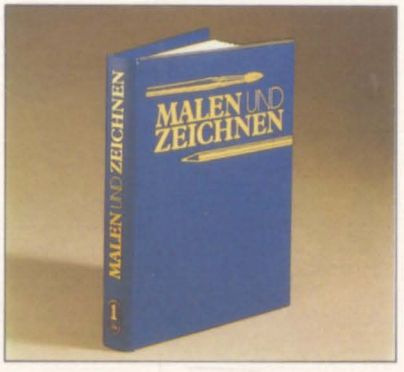
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten: Titel, 668, 669 Patricia Van Gelder; 645–647 Georg Shook, Gary Witt; 648 Elizabeth Leonard; 649 Foster Caddell; 650, 651 Emile Gruppé; 652, 653 James Gurney, Thomas Kinkade; 654 Lawrence C. Goldsmith; 655 Zoltan Szabo; 660, 661 Hereward Lester Cooke; 663–667 Harry Borgman; 670–671 Bet Borgeson

Bildmaterial auf den Seiten, 656–659 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH und Co. KG, Schwäbisch Hall

Von der Photographie zum Bild

Scheuen Sie sich nicht, Photographien als Bildvorlage zu wählen. Viele berühmte Künstler haben es genauso gemacht: Es kommt darauf an, den Bildinhalt der Photos kreativ umzusetzen.

Photographien können ein nützliches künstlerisches Hilfsmittel sein – wenn man sie als Rohmaterial betrachtet, aus dem durch Auswählen, Verändern und Kombinieren ein Kunstwerk entsteht. Diese Bearbeitung ist deshalb notwendig, weil kaum ein Photo allen Anforderungen eines künstlerisch komponierten Bildes gerecht wird.

Manchmal kann es Probleme bereiten, sich künstlerisch „vom Photo zu lösen", um alle Möglichkeiten zu erkennen, die die Vorlage bietet. Auf jeden Fall ist es nötig, die photographische Vorlage genau zu studieren, um ihre Stärken und Schwächen zu erkennen.

Markante Elemente

Die photographische Vorlage enthält sicher Elemente, die sich nicht mit der gewünschten Stimmung des Gemäldes vertragen würden. Lassen Sie diese störenden Bildbestandteile einfach weg oder ersetzen Sie sie durch geeignetere Details.

Der Bildausschnitt des Photos rückt möglicherweise wichtige Elemente nicht markant genug ins Blickfeld. Versuchen Sie, das Hauptmotiv so auf das Papier zu setzen, daß seine Position sich in die Gesamtkomposition einfügt.

„Lumpen" von Georg Shook. Obwohl das Gemälde eine starke Übereinstimmung mit der Photovorlage aufweist, hat der Künstler doch einige Veränderungen vorgenommen: Farbtöne wurden um der Einheitlichkeit willen abgedämpft, Einzelheiten wurden vereinfacht, und der Bildausschnitt wurde vergrößert. Den etwas verwahrlosten Zustand des Ladens hebt der Künstler durch die Abfalleimer mit Lumpen hervor.

Photos kombinieren

Ein besonders interessanter Weg, um aus Photovorlagen ein Bild zu komponieren, besteht darin, aus zwei oder mehr Photos ein völlig neues Motiv zusammenzusetzen. Auf diese Weise kann man sich ganz von den Beschränkungen seiner Bildvorlage befreien. Man wählt die attraktivsten Motivteile aus einigen, einander ähnlichen Photos und baut sich daraus seine Komposition zusammen. Wenn man dabei einige grundlegende Regeln beachtet, wird dem endgültigen Bild niemand ansehen, daß es „im Baukastensystem" entstanden ist.

Voraussetzung für das erfolgreiche Kombinieren sind Photos, die in etwa ähnlich belichtet sind und darüberhinaus einen annähernd übereinstimmenden Grad von Detailgenauigkeit aufweisen. Man sollte seine Vorlagen vor dem Malen sehr genau überprüfen, wenn man nicht mitten in der Arbeit feststellen will, daß wichtige Motivbestandteile einfach nicht zusammenpassen.

Auch die Augenhöhe sollte in den Photos mehr oder weniger übereinstimmen, damit sich eine einheitliche Perspektive ergibt. Verschiedene Fluchtpunkte nachträglich in Übereinstimmung zu bringen, ist sehr schwierig und kann weitere Fehler nach sich ziehen.

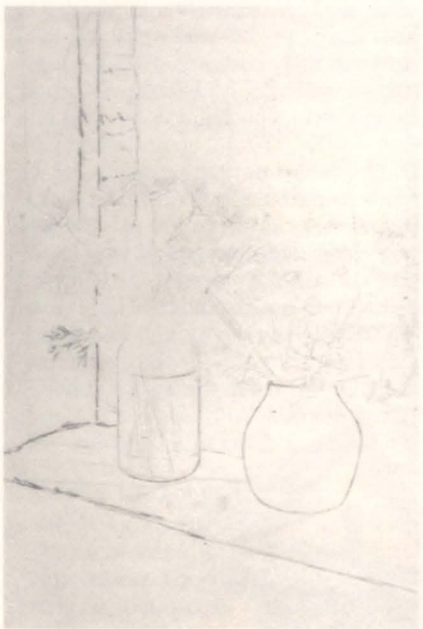
Verschiedene Maßstäbe in den einzelnen Photos können Probleme bereiten, besonders wenn die Motive auch menschliche Figuren enthalten. Achten Sie dann genau auf eventuelle Unterschiede, und gleichen Sie sie bereits in der ersten Skizze aus.

Referenzphotos

Ganz besonders wichtig ist das Licht in Ihrem Bild. Es muß vom Einfallswinkel und von der Intensität her unbedingt schlüssig und folgerichtig sein. Wenn Ihre Photos nicht in absolut dem gleichen Licht aufgenommen wurden, sollten Sie kein Risiko eingehen und die Gegenstände auf dem endgültigen Bild in indirektem Licht darstellen. Auch die Farbtemperatur muß stimmen. Wurde beispielsweise eines der Photos bei starkem Sonnenlicht aufgenommen und das andere bei Kunstlicht, dann weichen die Farben wahrscheinlich erheblich voneinander ab, und Sie müssen diese Differenz durch Mischen ausgleichen. Ein neues, unter optimalen Lichtbedingungen aufgenommenes Referenzphoto ist dabei hilfreich.

Außer von sorgfältig ausgewählten, zueinanderpassenden Referenzphotos hängt das Gelingen Ihres Bildes von den Vorskizzen ab, die Sie von der Kombination seiner Vorlagen anfertigen. Man kann verschiedene Kombinationsvarianten freihändig ausprobieren und dann die einzelnen Elemente der endgültigen Komposition maßstäblich vergrößern; eine andere Möglichkeit besteht darin, eines der Photos auf Transparentpapier zu übertragen, um es als verschiebbare Maske zu benutzen. Unabhängig von der Methode sollte man sich Zeit nehmen, die einzelnen Bildbestandteile immer wieder neu zu kombinieren und so herauszufinden, wie sie sich zueinander verhalten und in welcher Anordnung sie am besten wirken – schließlich sind Photos die geduldigsten „Modelle", die sich ein Maler wünschen kann!

Diese beiden Photos benutzte Georg Shook als Kombinationsvorlage für sein Stilleben „Margeriten im Fenster". Er wählte sie weniger ihrer Qualität wegen aus; was ihm gefiel, war die Tatsache, daß sie hervorragend zueinander passen. Der Künstler spürte, daß die Blütenfülle auf dem linken Photo Gestaltungsmöglichkeiten enthält, daß aber das Fenster und die komplizierten Schatten des anderen Photos einen besseren Hintergrund ergeben würden, so daß die beiden Photos für einander die ideale Ergänzung darstellen.



Erste Skizzen und das fertige Bild ‚Margeriten im Fenster' von Georg Shook, Aquarell auf Zeichenkarton. Es wird deutlich, wie Shook mit seinen Skizzen die Tonwerte, Strukturen und Komposition der einzelnen Photos herausarbeitet, um für sich die Anmutung des späteren Bildes zu klären. In einer weiteren Studie erfaßt er die Komposition der beiden Einzelmotive zu einem Bild. Besonders interessant sind das abgeschwächte Licht und die entsprechend leichteren Schatten: Dadurch gelingt es Shook, die beiden Bildelemente noch stärker miteinander zu verbinden.

Häuser und Gebäude

Wenn Sie Bauwerke malen, sollten Sie vor allem versuchen, ihren besonderen Charakter zu erfassen.

Es ist für jeden Künstler eine große Herausforderung, Häuser und Gebäude zu malen. Ein paar grundlegende Regeln können Ihnen dabei eine gute Orientierungshilfe bieten. Das Geheimnis eines überzeugenden Bildes liegt darin, zuerst eine Zeichnung anzufertigen und dann ziemlich frei mit Farbe darüberzumalen. Für die räumliche Darstellung sollten Sie Ihre Vorzeichnung, was Perspektive und Maßstabtreue betrifft, schon recht genau anfertigen, da selbst kleine Fehler sofort auffallen. Erst wenn Sie Farbe auftragen, nehmen Sie sich die künstlerische Freiheit heraus, die dem Bild Leben gibt.

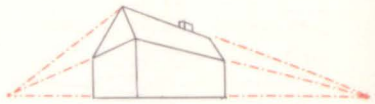
Für eine wirklichkeitsgetreue Zeichnung sollten Sie einige wesentliche Punkte beachten: Zunächst ist es notwendig, sich für einen Blickwinkel zu entscheiden, von dem aus Sie malen wollen. Betrachten Sie das Gebäude am besten ganz in Ruhe von allen Seiten. Oft wirkt der Blick hinauf auf ein am Hang gelegenes Haus besonders interessant. Haben Sie den Blickpunkt für Ihren Bildaufbau gefunden, ist damit auch schon die Entscheidung für die Perspektive gefallen.

Fluchtpunkte

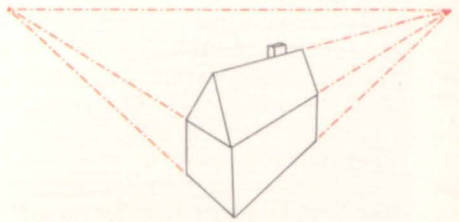
Auch für die Perspektive gibt es eine Grundregel: Zurücktretende „parallele" Linien auf der gleichen Ebene laufen zu einem einzigen Fluchtpunkt zusammen. Gleichgültig ob es sich um die waagerechten Parallelen von Türen, Fenstern, Dächern oder Zäunen handelt – wenn sie in derselben Bildebene liegen, treffen sich

Die Perspektive ist die Grundlage für eine gelungene Architekturzeichnung. Sie verändert sich mit der Höhe des Beobachtungshorizonts.

Hausansicht von ebener Erde . . .



. . . von unten gesehen . . .



. . . und von oben.

Privatsammlung

„Das Schleusenhaus" von Lee Seebach, Öl, 51 cm x 61 cm. Der Blickwinkel von unten auf eine Hausecke weckt Interesse.

ihre Verlängerungen in einem Punkt am Horizont.

Senkrechte Linien treten dagegen nicht zurück. Sie laufen meist auch nicht zusammen, sondern werden im Bild als senkrechte Linien dargestellt. Senkrechte Linien bilden nur dann einen Fluchtpunkt, wenn man an einem Haus emporblickt oder auf ein Haus herab. Sie können das an unseren Diagrammen überprüfen, wenn Sie die Senkrechten der Hauswände mit einem Lineal verlängern.

Licht und Schatten

Bevor Sie sich an Ihr Gemälde machen, lohnt es sich, die wichtigen Informationen, die Sie für Ihre Komposition brauchen, in einer kleinen Ölskizze einzufangen. Auf sie können Sie sich dann während der weiteren Arbeit beziehen. Um die Muster von Licht und Schatten festzuhalten, sind solche Skizzen besonders nützlich.

Bei keinem anderen Bildobjekt ist die Verteilung der Schatten so wichtig wie bei Häusern und Gebäuden. Weil die Schattenflächen sehr klar definierte, scharfe Ränder aufweisen, sind Veränderungen deutlich zu erkennen. Lichtveränderungen geschehen zudem sehr plötzlich; eine Wand, die gerade noch im Schatten lag, kann schon fünf Minuten später im vollsten Licht erscheinen.

Farbe und Ton

Wie bei allen Bildern, die im Freien gemalt werden, sollten Sie Veränderungen der Tonwerte und Farbtemperatur benutzen, um Licht- und Schattenflächen zu unterscheiden. So wird der Schatten kühl gemalt, da er vom Blau des Himmels beeinflußt wird. Den Lichtflächen aber gibt die Sonne eine warme, leicht ockerfarbene Tönung. Für weiße Wände etwa wird darum Weiß mit etwas Ocker gemischt, für farbige Steine mischen Sie zuerst die „richtigen" Farben und fügen dann etwas Lichter Ocker und Weiß hinzu. Lichter Ocker ist jedoch nicht immer angebracht. Ein hellblaues Haus beispielsweise würde dadurch

Malen Sie Häuser nicht wie oben in einheitlichen, kräftigen Farben, sondern versuchen Sie wie Foster Cadell im unteren Bild, Verwitterungen an Wänden und Fenstern sichtbar werden zu lassen. Das Gebäude erhält dadurch seine ganz persönliche Note.

„Das Fort" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 51 cm x 61 cm. Der Ausschnitt gibt wichtige Anregungen.

Tip

EXAKTER KEILRAHMEN

Achten Sie stets darauf, daß die vier Ecken Ihres Keilrahmens oder Ihrer Leinwand genau rechtwinklig (90°) sind. Gerade bei Bildern von Häusern ist diese Exaktheit vonnöten. Andernfalls neigen sich beim Rahmen des Bildes die Senkrechten im Bild (Wände, Türen, etc.) zu einem Winkel, und die ganze sorgfältig geplante Perspektive verliert an Wirkung oder erscheint sogar falsch konstruiert.

Von Fenstern sind oft nur die hellen Reflexionen in den Fenstervorsprüngen zu sehen. Die Fensterrahmen werden nur angedeutet. Durch ihr Glas ist, weil der Raum dahinter nicht beleuchtet ist, nichts zu erkennen. Gruppé malte es daher dunkel.

Die Wand wirkt um so kühler, je mehr Licht sie vom Himmel empfängt. Weiter unten reflektiert warmes Licht aus dem Hof auf die Wand.

Ein paar kurze Striche deuten die Pfeiler an, die die Veranda tragen. Die helle Farbe sorgt dafür, daß der Hintergrund leicht überstrahlt und die räumliche Tiefe betont wird.

In gedämpfter unregelmäßiger Farbigkeit entsteht mit einigen dunklen senkrechten Strichen der Bretterzaun. Schlaglichter deuten Sonne an, die auf die Spitzen scheint.

Drei waagerechte Striche genügen, um alle Stufen der Treppe hinreichend genau darzustellen.

grünlich wirken. Hier sollten Sie Ihr Glück mit etwas Weiß versuchen.

Damit Wände und Dächer eines Gebäudes lebendig wirken, sollten Sie nicht mit flachen, leuchtenden Farben malen, sondern durch Farbe gleichzeitig Struktur vermitteln. Ein altes Gebäude etwa zeigt viele Verwitterungen, abgeplatzten Putz oder Reparaturstellen mit neuerem Material, auf die Sie eingehen sollten. Gerade solche Details machen oft den besonderen Charakter eines Gebäudes aus.

Linien und Details

Häuser und andere Bauwerke enthalten im allgemeinen soviele Details, daß oft die Gefahr besteht, ein Bild durch penible Überbetonung der Einzelheiten eher zu verwirren. Man sollte sich in der Darstellung bewußt beschränken. Besonders gilt das für Treppen und Zäune, bei denen man oft geneigt ist, jede Stufe, jede Zaunlatte einzeln zu malen, anstatt sie nur durch wenige Striche anzudeuten. Es mag Sie vielleicht überraschen, aber das Auge akzeptiert eine solche Darstellung.

Gerade Linien

Es fällt oft schwer, beim Malen langer gerader Linien eine ruhige Hand zu bewahren. Hier kommen nun die Vorzüge einer genauen Vorzeichnung zum Tragen, denn Sie brauchen mit Ihrem Pinsel nur den vorgezeichneten Linien zu folgen. Für exaktes Arbeiten kann man den Pinsel an einem mit der Kante aufgesetzten Lineal entlangführen. Manchmal ist dieses Hilfsmittel für feine Detailarbeit, wie etwa beim Malen von Fenstern, sehr nützlich. Doch welches Hilfsmittel Sie auch verwenden: Kein Pinsel erzeugt eine perfekt scharfe Linie. Das ist aber kein Grund, sich zu ärgern, denn mehr als auf Präzision kommt es auf Ihre persönliche Aussage an.

Um dennoch auch bei mehrmaligem Farbauftrag noch hinreichend exakt malen zu können, sollten Sie die unteren Schichten mit möglichst dünner Farbe anlegen. Bevor Sie dann Linien mit dicker Farbe auftragen, lassen Sie die untere Schicht gut antrocknen.

„Straße in Rockport" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm. Durch seine freie und doch genau beobachtende Malweise arbeitet der Künstler architektonischen Charakter heraus.

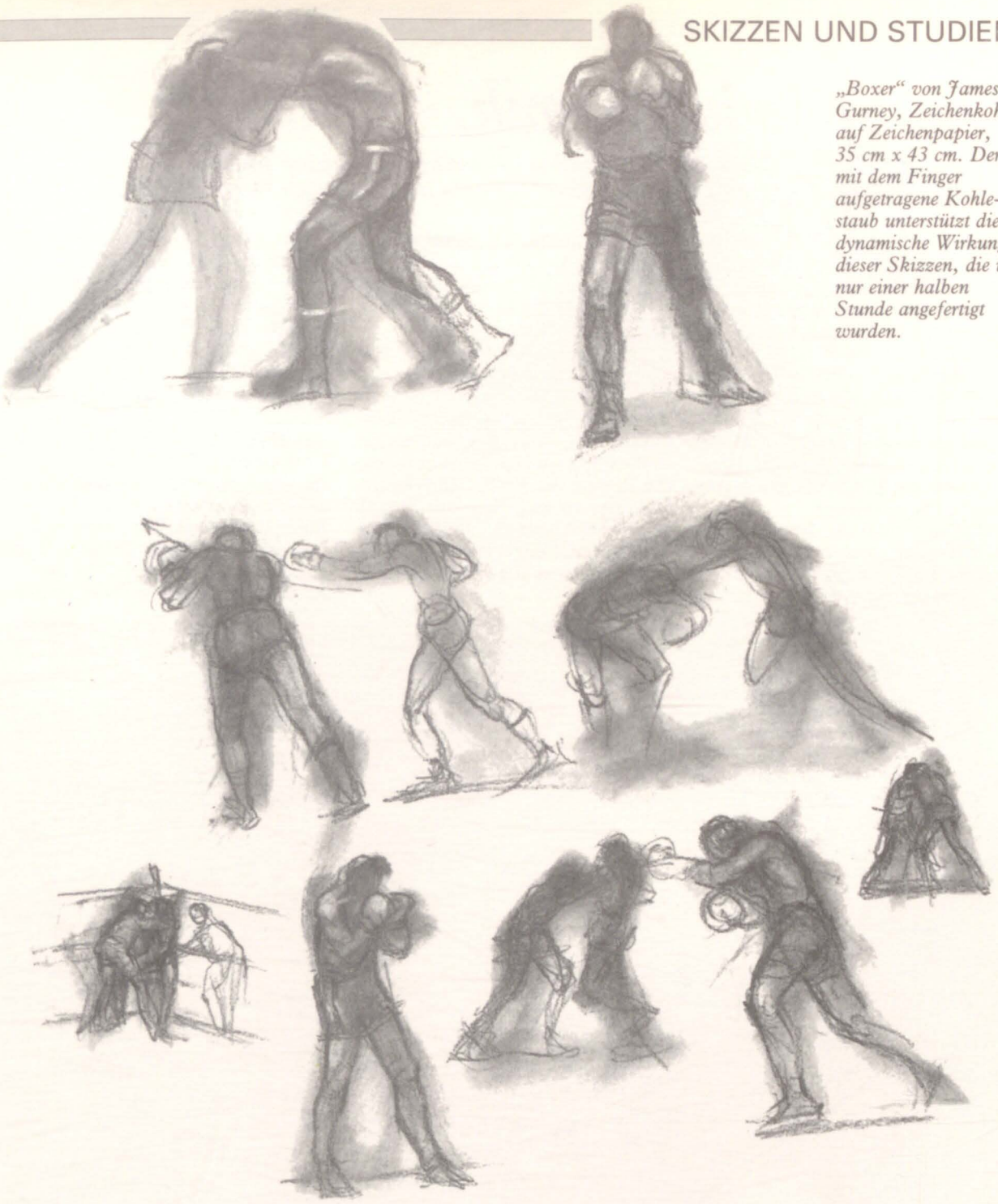
Dynamische Bewegung

Schnelle Bewegungen strahlen eine eigene Dynamik aus, die auf dem Zeichenblock „einzufrieren" jeden Künstler reizt. Kaum senkt man jedoch den Stift aufs Papier, ist die Bewegung auch schon vorbei und die Gelegenheit verpaßt.

Eine Möglichkeit, sich an kurzwährende Bewegungen zeichnerisch heranzutasten, findet sich an Orten, wo man immer wiederkehrende Bewegungen bei Menschen beobachten kann, zum Beispiel auf Sportplätzen. Zwar befinden sich Ihre „Modelle" auch hier ständig in Bewegung; man erkennt aber schnell, daß sie ein beschränktes Repertoire von Standardbewegungen ausführen. Sportarten wie Bowling und Tennis zum Beispiel sind für Bewegungsstudien geradezu ideal; denn hier werden zahlreiche Bewegungen auch noch recht langsam ausgeführt – man denke nur an das Ausholen zum Aufschlag beim Tennis.

Zunächst sollten Sie nur beobachten. Warten Sie auf eine interessante Haltung oder Bewegung; versuchen Sie, ihre Dynamik mit den Augen zu erfassen, und fangen Sie dann das Wesentliche der Bewegung mit zarten Strichen ein. Wenn Ihr Motiv sich weiterbewegt, lassen Sie die Skizze einfach halbfertig stehen. Fangen Sie auf dem gleichen Blatt eine andere Skizze an . . . und ehe Sie sich versehen, wird der Sportler

„Baseballspieler und sitzender Mann" von James Gurney, Tintenkugelschreiber und weicher Bleistift auf Zeichenpapier, 23 cm x 30 cm. Der sitzende Mann und das Gebäude sind recht statische Motive. Die Baseballspieler bei ihrem Nachmittagstraining hingegen erfordern ein schnelles zeichnerisches Erfassen, um ihre Gesten und Bewegungen festzuhalten.



„Boxer" von James Gurney, Zeichenkohle auf Zeichenpapier, 35 cm x 43 cm. Der mit dem Finger aufgetragene Kohlestaub unterstützt die dynamische Wirkung dieser Skizzen, die in nur einer halben Stunde angefertigt wurden.

die frühere Körperhaltung erneut einnehmen: Schon können Sie die erste Skizze vervollständigen.

Eine sehr wirksame Methode, um fließende Bewegungen einzufangen, ist die Annäherung über Tonflächen. Das bedeutet, daß Sie eine ungefähre Silhouette Ihres Motivs mit Kohlepulver und einem zusammengeknüllten Läppchen auftragen. Dann betonen Sie mit einem spitzen Stift die Linien, die für die Haltung wichtig sind.

Schnell und fließend

Kohlepulver läßt sich einfach herstellen, indem man ein Kohlestäbchen zerbröckelt und es dann mit einem harten Gegenstand zerreibt. Wickeln Sie sich ein Läppchen um den Finger, mit dem Sie das Kohlepulver aufnehmen, um es schnell und fließend auf angerauhtem Papier zu einer Silhouette zu verreiben. Um die Pose zu verdeutlichen, zeichnen Sie mit einem spitzen Kohlestift die wesentlichen Linien ein. Die helleren Tonwertflächen können zum Schluß mit einem Knetradierer herausgearbeitet werden.

Die Sprenkeltechnik

In der Aquarellmalerei sind Ihrem Einfallsreichtum kaum Grenzen gesetzt. Mit Sprenkeln und Tupfen können Sie Ihren Bildern noch größeren Reiz verleihen.

Sehr beliebt bei vielen Künstlern ist die Sprenkel- bzw. Spritztechnik, bei der ein mit Farbe getränkter Pinsel über dem Papier ausgeschlagen wird und darauf kleine, unregelmäßige Kleckse oder Tupfen hinterläßt. Bevorzugt wird sie bei der Landschaftsmalerei eingesetzt, weil man mit ihr hervorragend rauhe Oberflächenstrukturen und Details im Vordergrund andeuten kann, ohne gezwungen zu sein, sie genau herausarbeiten zu müssen.

Um ein Gefühl für diese Technik zu bekommen, probieren Sie sie einfach einmal aus, wenn Sie Berge und Felsen oder einen steinigen Strand malen. Zunächst empfiehlt es sich die nähere Umgebung des Arbeitsplatzes abzudecken, weil bei diesem Verfahren die Farbe in alle Richtungen spritzen kann.

Drei verschiedene Spritztechniken stellen Ihnen unsere Photos vor. Wenn Sie sie auf Skizzenpapier ausprobieren, bekommen Sie eine Menge Anregungen für ihre Anwendung und auch Gefühl für den kontrollierten Einsatz der Farbe. Zum Sprenkeln eignen sich fast alle Pinsel; selbst Borstenpinsel, die man zum Malen mit Ölfarben benutzt, und alte Zahnbürsten können zum Einsatz kommen.

Wenn man die Sprenkel bei einem Bild, etwa einer Gebirgslandschaft, einsetzt, sollte feststehen, wohin die Farbspritzer fallen dürfen. Leicht können dann die Bildpartien, die sauber bleiben sollen, abgedeckt werden. Um die gewünschte Wirkung zu erzielen, testen Sie, ob die

„Anthony Waterer IV" von Lawrence C. Goldsmith, Aquarell, 46 cm x 51 cm. Mit etwas Phantasie kann man zufällige Farbspritzer in reizvolle Bilder verwandeln. Bei diesem Bild wurde Farbe auf nasses Papier gespritzt und dann weiter bearbeitet, bis der Eindruck von Blütenbüscheln entstand.

Sammlung Martha und Edward Slowik

Farbe die richtige Konsistenz zum Spritzen hat. Die Größe der Farbtupfer hängt von der Entfernung zwischen Pinsel und Papier ab.

Einsatzmöglichkeiten

Beim Sprenkeln müssen Sie immer mit Überraschungen rechnen. Das Ergebnis ist nur grob vorhersehbar. So erhält man auf unbemaltem, feuchten Papier verschwommene Farbflecken, während das Bespritzen bemalter, noch feuchter Flächen zart ineinander verlaufende Sprenkel schafft, deren Wirkung von der Feuchtigkeit der Bildpartie abhängt. Auf trockenem Papier sind die Spritzer schärfer konturiert, leuchtender und verlaufen nicht.

Feine Linien von Farbsprenkeln können Sie erzielen, indem Sie den Pinsel schnell längs des Papiers führen und ihn dabei ausschütteln. Soll ein Farbtupfer auf eine ganz bestimmte Stelle, so drücken Sie die Pinselhaare mit Daumen und Zeigefinger einfach aus, bis ein Farbtropfen fällt.

Für seine Skizzen von Felsen und Steinen bedient sich Zoltan Szabo der Spritztechnik, um die rauhen Oberflächenstrukturen wiederzugeben. An einigen Stellen tupfte er die Farbe mit dem Schwamm auf.

GRUNDLEGENDE SPRENKELTECHNIKEN

Flüchtige Spritzer: Mit einer Zahnbürste oder einem Borstenpinsel und recht dickflüssiger Farbe kann man auf einfache Weise sehr feine Spritzer produzieren. Tauchen Sie dazu die Zahnbürste in die Farbe, und gehen Sie dann mit dem Daumennagel über die Borsten. Interessant wirken Farbkombinationen.

Größere Spritzer: Für etwas größere Tupfer verwendet man einen mit Farbe getränkten Rundpinsel, den man von unten an einen Finger schlägt. Auf feuchtem Papier entstehen so zart verschwommene Konturen. Kombinieren Sie auch in dieser Technik zwei oder mehr Farben miteinander.

Zufällige Spritzer: Hierfür nimmt man einen großen Rundpinsel und schlägt mit dem Zeigefinger von unten gegen den Pinsel. So erhält man ein verschwenderisch getupftes Muster, das der Gischt von Meeresbrandung ähnelt oder auch an die unregelmäßig gemusterte Oberfläche von Granit erinnert.

Sammlung Martha und Edward Slowik

Übung: Felsküste

Die Illusion von Ferne und räumlicher Tiefe eines Landschaftsbildes läßt sich gut dadurch erzielen, daß man den Hintergrund vereinfacht und den Vordergrund betont. In unserer Übung zeigt Claude Croney, wie er die Motive im Vordergrund interessant gestaltet, ohne jedes Detail genau herauszuarbeiten. Dafür verbindet der Künstler die Sprenkeltechnik mit der Trockenpinsel- und Auskratztechnik.

1. Bildkomposition

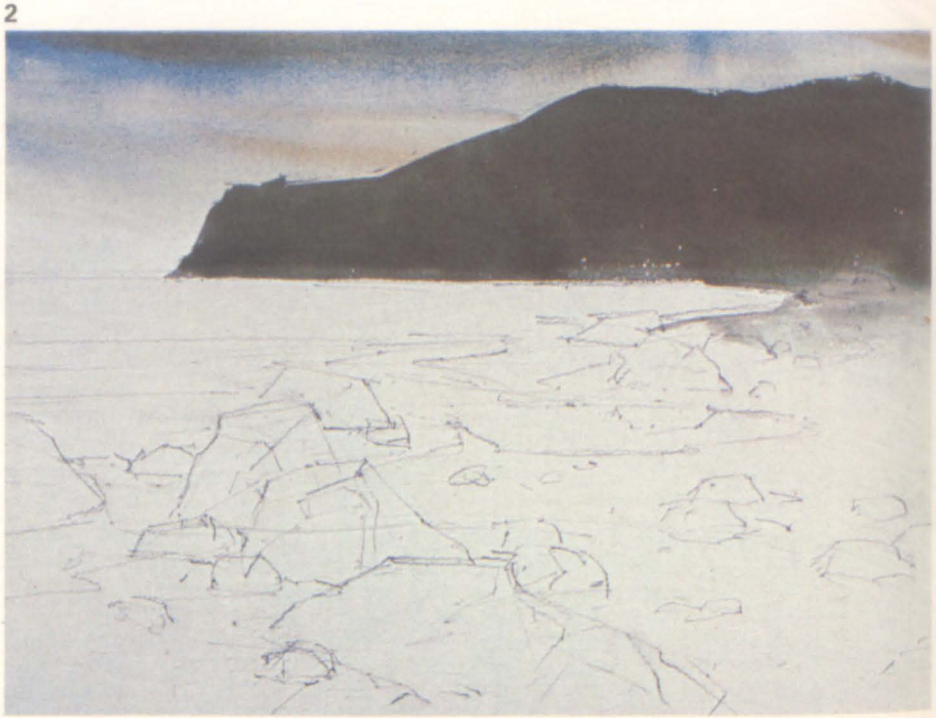
Zunächst skizziert der Maler die Umrisse der Landzunge in der Ferne und legt sorgfältig die Formen der Felsen am Strand fest. Mit einem Flachpinsel Nr. 6 feuchtet er dann die Partie des Himmels an und trägt mit horizontal geführten Strichen eine Mischung aus Lichter Okker, Cölinblau und Siena gebrannt auf. Die Pinselstriche sollen naß-in-naß ineinander verlaufen, wobei schon die Abstufungen vom dunkleren oberen Bildrand zum blassen Horizont räumliche Tiefe erzeugen.

1

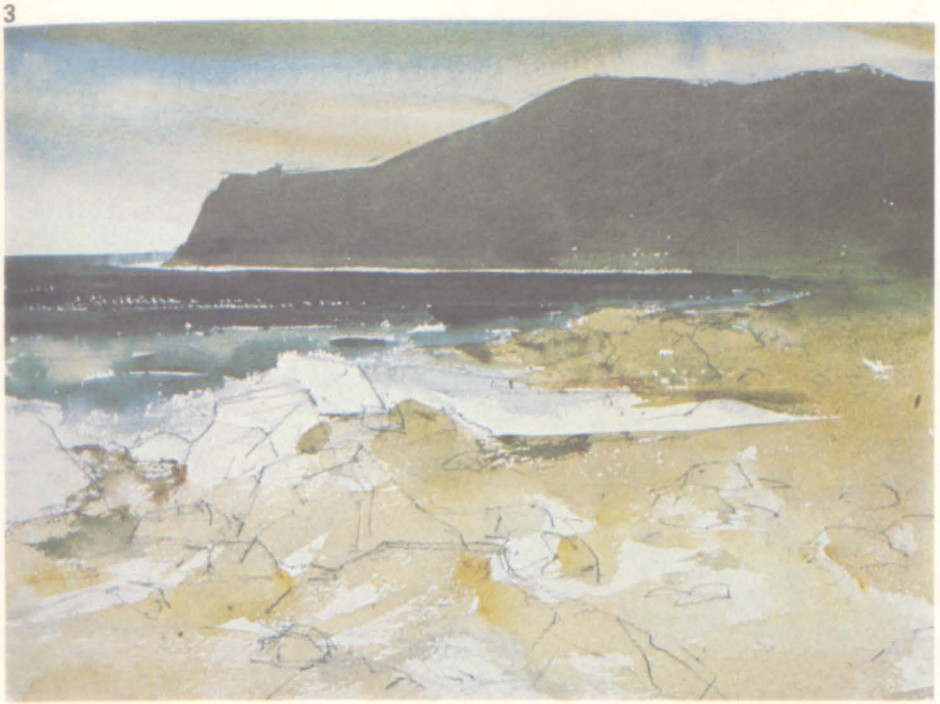
2. Die Landzunge

Für den dunklen Landstrich in der Ferne mischen Sie Umbra gebrannt und Ultramarinblau mit Hookersgrün und malen mit einem Rundpinsel Nr. 6 die dunkle Silhouette der Landzunge aus. Damit sie nicht wie ein Stück steifes Farbpapier wirkt, können Sie sowohl die Farbanteile wie auch die Konsistenz der Mischung leicht variieren.

2



3

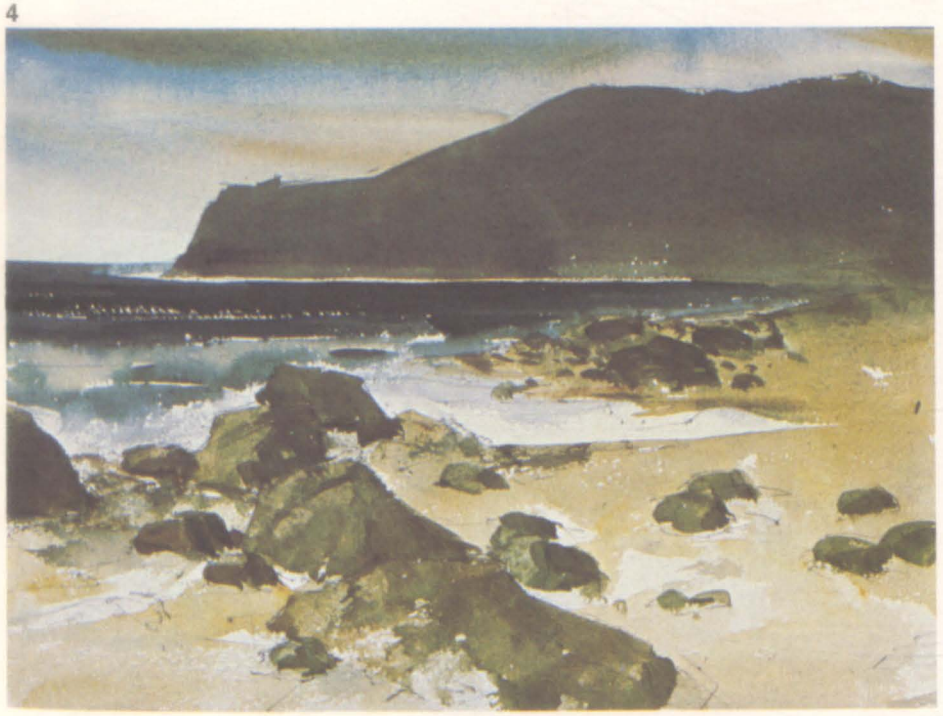


3. Sand und Meer

Das Meer wird mit einer Mischung aus Ultramarinblau, Hookersgrün und Umbra gebrannt zur Geltung gebracht und mit Wasser und etwas Lichter Ocker für die Partie in Strandnähe aufgehellt. Um die Brandung an der fernen Küste anzudeuten, sparen Sie unterhalb der Landzunge einen weißen Streifen aus.

Den Strand im Vordergrund malen Sie am besten ganz locker in einer Mischung aus Lichter Ocker, Siena gebrannt und Cölinblau. Damit der Eindruck von hellem Sonnenlicht entsteht, lassen Sie an einigen Stellen das weiße Papier durchscheinen.

4



4. Felsen

Die helleren Töne der Felsen werden mit Kadmiumorange hell, Siena gebrannt und Cölinblau angelegt. Sobald diese Schicht getrocknet ist, können Sie die dunklen Teile des Felsgesteins mit Siena gebrannt, Hookersgrün und Cölinblau wirkungsvoll einfärben. Dabei ist es wichtig, auf Licht und Schatten zu achten, damit die Richtung des Lichteinfalls eindeutig ist. Die zerklüfteten Formen der Felsen links lassen sich gut mit der Seite eines Rundpinsels Nr. 2 ausführen.

5. Details am Strand

Um die Wirkung des Vordergrunds zu erhöhen, malen Sie mit einer Mischung aus Siena gebrannt, Hookersgrün und Ultramarinblau trocken kleinere Steine und den Tang auf den Strand. Ein Rundpinsel Nr. 2 leistet dabei gute Dienste. Anschließend wird die Mischung mit Wasser verdünnt und auf die Strandpartie gespritzt. Mit dieser Kombination aus Trockenpinsel- und Sprenkeltechnik können Sie ohne großen Aufwand die Oberflächenstrukturen spannungsreich gestalten.

6. Letzte Feinheiten

Mit der Mischung und dem Pinsel aus Schritt 5 können Sie die Schatten, Risse und scharfen Kanten auf den Felsen einfügen. Für die hellen Lichtflecke entlang der Risse kratzen Sie dann mit einer Rasierklinge kleine weiße Linien heraus. Auf dieselbe Art entstehen auch Lichtreflexe auf den Kieselsteinen am Wasser. Mit einer wäßrigen Mischung aus Cölinblau und Siena gebrannt erhalten die Felsen ihre Schatten.

5

6

MALEN UND ZEICHNEN

INDEX

Heft 13 bis 24 (Seiten 337 bis 762)

Index für Band 2. Ein kompletter Index für alle Ausgaben von MALEN UND ZEICHNEN erscheint in Heft 96. Stichwörter, die sich auf die jeweils vorletzte Heftseite beziehen, sind durch v. S. und die betreffende Heftnummer gekennzeichnet: z. B. v. S. 14

Kursivgedruckte Wörter und Seitenangaben verweisen auf Gemälde.

A

***Abendliches Fenster*-Übung** (Michel) *495–7*
Abendlicht
Ölmalerei 447
Abkratztechnik
Aquarell 378–83
Abschabtechnik
Aquarell 378–83
Acryl
Malmittel 409
Portraits 566–71
Schwamm-Effekte 408–9
Texturen 428–31
ungewöhnliche Effekte 408–9
Adams, Norman
Grizzlybär-Übung *388–9*
Aktmalerei
Aquarell 600–5
Sepiatusche-Studien 350–1
Alter Mühlbach (Caddel) *371*
Altes Bauernhaus in der Nähe von Le Mans (Borgman) *387*
Am Sund (Jones) *409*
***Anemonen*-Übung** (Reid) *535–8*
Annabell Khanna (Corsellis) *525*
***Ansicht von Gizeh*-Übung** (Borgman) *434–5*
Anthony Waterer IV (Goldsmith) 654
Arbeitselefant, Sri Lanka (Borgman) *474*
Aquarell
Abkratz-/Abschabtechnik 378–83
Aktmalerei 600–5
Blumenbilder 533–8
Farbpigmente 574–7
Formen modellieren 514–19
Grautöne 486–91
Grüntöne 410–14
Korrekturtechniken 362
Mischeffekte 457
Palette (Ergänzung) 456–61
Papier 539
Schwamm 628-31
Sprenkeltechnik 654–9
Tonwertabstufungen 439–43
Arbeitsfläche v. S. 22
Augen
Zeichnen 393–5,425–7
Ausrüstung
Ölmalerei in freier Natur 370

B

***Bachlandschaft im Herbst*-Übung** (Strisik) *373–5*
Badeplatz in Asnières (Seurat) *482–3*
Balayé-Technik 482, 485
Ballettszene (Degas) *510–11*
Baseballspieler (Gurney) 652
Bäume
Geometrie 477–8
***Baumstumpf*-Übung** (Szabo) *382–3*
***Bedeckter Himmel*-Übung** (Cherepov) *450–1*
Beleuchtung, *siehe* Licht
Berghof in Dartmoor (Blockley) *606–7*
Besakih, Bali (Borgman) *625*
Beschwörung von Roussel (Redon) *614*
Betts, Judi
Doppelte Mühe *577*
Bewegung
Aktionskizze 652–3
Bilder der Erde (Masterfield) *526*
Blahove, Marcos
Mädchenkopf *395*
Blaine, Nell
Blaue Hortensie *422*
Doppelte Tigerlilie *421*
Eudora-Zimmer, Oktober *423*
im Atelier 421–4
Blattwerk
Aquarell 534
Blaue Haus, Das (Millard) *558*
Blaue Hortensie (Blaine) *422*
Bleistift, *siehe* Skizzen; Zeichnen
Blockley, John
Berghof in Dartmoor *606–7*
Eisentor *628*
Farm oberhalb Newgale *368*
im Atelier 606–7
Stechginster im Moor *369*
***Blonde Frau*-Übung** (Lawn) *358–61*
Blumen
Aquarell 404–5, 533–8
im Atelier 421–4
Blütenblätter
Aquarell 534
Boltraffio, Giovanni Antonio
Portrait eines Jünglings *394*
Borgeson, Bet
Buntstifte 624
Pfingstrosenpaar *671*
Studie einer blonden Frau-Übung *464–6*
Borgman, Harry
Altes Bauernhaus in der Nähe von Le Mans *387*
Ansicht von Gizeh-Übung *434–5*
Arbeitselefant, Sri Lanka *474*
Besakih, Bali *625*
Filzstift-Übung *390–2*
Filzstifte/Japanpapier-Übung *547–9*
Luxor-Übung *664–7*
Markt in Denpasar-Übung *475–6*
Pariser Vogelmarkt *611*
Place des Vosges *663*
Pont Marie *588*
Pont Neuf *541*
Reflexionen *401*
Rodeo in Hillsdale *472–3*
Straße im Schatten-Übung *590–1*
Straßenmarkt,

Rue Mouffetard 432
Sukri 539
Boxer (Gurney) *653*
Brücke von Courbevoie (Seurat) *482*
Buntstift
Farbpapier-Effekte 462–6
Löslichkeit 623–5, 670–2
Zeichengründe 672
siehe auch Zeichnen

C

Caddell, Foster 617, 649
Der alte Mühlbach *371*
Weg bei Beachdale *399*
Cambiaso, Luca 626–7
Camera obscura 452
Cassatt, Mary
Die Liebkosung *522*
Catskill Creek (Cropsey) *502*
Cezanne, Paul
Das Dorf Gardanne *616*
Stilleben *407*
Chase, William Merritt
Hügellandschaft von Shinnecock *337*
Cherepov, George
Bedeckter Himmel-Übung *450–1*
Cober, Alan 552–3
Constable, John 542–5
Kähne auf dem Stour *544*
Studie auf den Heuwagen *543*
Wolkenstudie *545*
Wolkenstudie mit Bäumen *545*
Corsellis, Jane
Annabell Khanna, erste Version *525*
Sepiatusche-Aktstudien *350–1*
Croney, Claude
Felsküste-Übung *656–9*
Obstschale-Übung *516–19*
Cropsey, Jasper Francis
Catskill Creek *502*

D

David, Gerard
Rast auf der Flucht nach Ägypten *560*
Davies, Ken
Küchenofen-Übung *595–7*
Degas, Edgar 510–13
Ballettszene *510–11*
Frau bei ihrer Toilette *513*
Nach dem Bade *347*
Sängerin in Grün *513*
Strandszene *512*
Doppelte Mühe (Betts) *577*
Doppelte Tigerlilie, (Blaine) *421*
Dorf Gardanne, Das (*Cézanne*) *616*
Dörfliche Szene (Millard) *498*
Dover Ebene, Dutchess County (Durand) *372*
Dünen am Strand-Übung (Petrie) *585–7*
Dunkler Delphin (Ellis) *668*
Durand, Asher
Dover Ebene, Dutchess County *372*
Durchsichtige Formation (Zappalorti) *405*

E

Einst eine Königin (Shapiro) *551*
Eisentor (Blockley) *628*
Ellis, Richard
Dunkler Delphin *668*
im Atelier 668–9
Springender Delphin *669*
Erinnerung an Dinge (Masterfield) *529*
Eudora-Zimmer, Oktober (Blaine) *423*

F

Farben
disharmonische 492
Intensität 337–9, 372
Komplementär- 338, 493, 612–16
-Kontraste 468–71
Modellieren mit 514–19
Temperatur 372
Farbton 514
Farm oberhalb Newgale (Blockley) *368*
Fatata Te Miti (Gauguin) *593*
Felsblöcke
geometrische Formen 478
Felsküste-Übung (Croney) *656–9*
Figuren
Aktmalerei 350–1, 600–5
Menschen bei der Arbeit 376–7
siehe auch menschlicher Körper
Fixiermittel
Pastell- 497
Filzstift v. S. 14
Japanpapier 546–9
siehe auch Marker
Fleischtöne
Acryl 567
Aquarell 600–5
Formen
geometrische 477–81, 558–60, 626–7
modellieren 514–19, 530–2
positive und negative 365–9
Fort, Das (Gruppé) *650*
Fotografie *siehe* Photographie
Fragonard, Jean-Honoré
Lesendes junges Mädchen *367*
Französisches Bukett (Martin) *384*
Frau bei ihrer Toilette (Degas) *513*
Frau mit Rose (Renoir) *427*
Frau unter Weiden (Monet) *461*
freie Natur
Ölmalerei 370–5
Schatten 396–7
Frottage 386
Früchte
Brombeeren 534
Modellieren 514–19

G

Gänseblümchen (Jamison) *363*
Gauguin, Paul
Fatata Te Miti *563*
Gebäude 648–51
Geometrische Formen 626–7
Sehen und Versehen 530–2, 558–60
Zeichnen (Bleistift) 477–81
Gesicht
Augen 393–5
Licht und Schatten 617–22
Gestreifte Krawatte, gestreiftes Tuch (Kraft) *416*
Glanzlichter 612, 660–1
Glas
Zeichnen 400–5
Glasflaschen-Übung (Zappalorti) *402–5*
Goldsmith, Lawrence C.
Anthony Waterer IV 654
Goodman, Eileen
im Atelier 578–81
Mandarinen *579*
Weißer Hibiskus *581*
Zerschmettertes Stilleben *578*
Zwergorangen *580*
Grand Canyon bei Yellowstone (Moran) *372*
Grautöne 486–91
Greene, Daniel E.
Studie von Mingy – zwei Köpfe *444*
Studien von Kätzchen und ihrer Mutter *445*
Graves, Douglas 356
Grizzlybär-Übung (Adams) *388–9*
Größenverhältnisse *561–5*
Grundierungen v. S. 16
Grüntöne
Aquarell 410–14
Gruppé, Emile
Das Fort *650*
Selbstportrait *618*
Straße in Rockport *651*
Guptill, Arthur L.
Skizzen *418*
Gurney, James
Baseballspieler und sitzender Mann *652*
Boxer *653*
Kohle-Techniken 506

H

Haar-Effekte 617
Hallinan, Michael 610
Henderschott, Frederic
Stilleben auf dem Dach *558*
Heranziehende Regenwolken (Medearis) *564*
Hilder, Rowland
im Atelier 340–5
Lichteffekte-Skizzen *598–9*
Schnee in der Morgensonne *344–5*
Weg mit Bäumen *439*
Hill, Tom
Marktszene 456
Navajo-Wagen, Canyon de Chelly *355*
Himmel
Abendlicht 447
Aquarell 340–5
Ölmalerei 446–8, 449–51
Sturmeffekte 447, 530
Wolken 446–8, 449–51, 564
Hogarth, Paul 640
Jerry White, Böttcher/Dublin *376*
La Calobra, Mallorca *644*
Moskauer Lastwagenfahrer *377*
Palast des Sultans, Fez, Marokko, 1966 *609*
Homer, Winslow
Hurrican, Bahamas, 1898 *530–1*
Hondius, Gerrit
Die Liebenden *572–3*
Hügellandschaft von Shinnecock (Chase) *337*
Hurrican, Bahamas, 1898 (Homer) *531*

I

Im Atelier
Blaine, Nell 421–4
Blockley, John 606–7
Ellis, Richard 668–9
Goodman, Eileen 578–81
Hilder, Rowland 340–5
Kraft, Polly 416–17
Martin, Harriet 384–5
Masterfield, Maxine 526–9
Shapiro, Irving 550–1
Shook, Georg 452–5
Stern, Arthur 632–5
Imposanter Baum-Übung (Petrie) *507–9*
Impressionisten
Cézanne, Paul (1839–1906) 406–7
Constable, John (1776–1837) 542–5
Degas, Edgar (1834–1917) 510–13
Monet, Claude (1840–1926) 460–1
Seurat, Georges (1859–91) 482–5
Imprimitur 501
Ingres, Jean Auguste Dominique 510
Ingrespapier 357, 539, 540

J

Jackson, Billy Morrow
Straße nach Royal *369*
Jamison, Philip
Gänseblümchen *363*
Marktstraße *486*
Jerry White, Böttcher/Dublin (Hogarth) *376*
Jones, Franklin
Am Sund 409

K

Kähne auf dem Stour (Constable) *544*
Kastenstaffelei v. S. 23
Katzen 444–5
Katze und Schaukelstuhl (Quiller) *468*
Kennedy, Kevin 492–3
Knetgummi
Kohle 505, 589
Kohle 505–9, v. S. 19
Papierstrukturen 539–41
Radierer, Zeichnen mit 589–91
Strichtechniken 639–42
Tonwerte 584–8
Komplementärfarben 338, 493, 612–16
Komposition
geometrische Formen 530–2
Linien und Tonflächen (Bleistift) 356–61
Vereinfachung 472–6
Kontrast
Farb- 468–71
Simultan- 470
Kopf
Augen 393–5, 425–7
siehe auch Gesicht
Korbsessel-Studie (Shook) *353*
Körper, *siehe* Figuren: menschlicher Körper
Korrekturtechniken
Aquarell 362–3
Kraft, Polly
Gestreifte Krawatte, gestreiftes Tuch *416*
im Atelier 416–17
Taschentuch, zwei Mandarinen *417*
Kratztechnik 378–83
Kreuzschraffur
Pastell 346–9
Küchenofen-Übung (Davies) *595–7*
Kugeln 354–5, 478, 515

L

La Calobra (Hogarth) *644*
La Luzerne, Saint Denis (Seurat) *485*
Landschaft mit Eiche (Van Horn) *349*
Landschaften
Grau- und Neutraltöne 486–91
in freier Natur 370–5
Schnee 340–5
Tonwertabstufungen 439–43
Lasuren 557
Acryl 567
Ölmalerei 582–3, 595–7
Lawn, John
Blonde Frau-Übung *358–61*
Leffel, David A.
Lesendes Mädchen *523*
Mutter des Künstlers, Die *504*

Lesendes junges Mädchen (Fragonard) 367
Lesendes Mädchen (Leffel) 523
*Leuchtturm am Lake Huron-*Übung (Borgman) 547–9
Licht
Portraits (Ölmalerei) 522–5
Schatten-Strukturen 352–5
Skizzentechniken 598–9
Liebenden, Die (Hondius) 572–3
Liebkosung, Die (Cassatt) 522
Linientechnik
Bleistift 356–61
Metall und Glas (Bleistift 400
Skizzen 552–3
Textur 386–7
Luftperspektive 372
Lumpen (Shook) 645
Luxor-Übung (Borgmann) 664–7

M

Mädchen mit dem roten Hut (Vermeer) 660–1
Mädchenkopf (Blahove) 395
Malkästen v. S. 23
Malmittel
Acryl- 409
Lasur- 582
Mandarinen (Goodman) 579
Margeriten im Fenster (Shook) 646–7
Margery mit Little-Edmund (Tarbell) 398
Marker v. S. 14
Mischtechnik 608–11
siehe auch Filzstift
Markt in Denpasar-Übung (Borgman) 475–6
Marktstraße (Jamison) 486
Martin, Harriet
Französisches Bukett 384
im Atelier 384–5
Paradiesvögel 385
Masterfield, Maxine
Bilder der Erde 526
Erinnerung an Dinge 529
im Atelier 526–9
Schlafende Blumen 527
Schweigende Steine 529
Sonnige Mauer 528
Medearis, Roger
Heranziehende Regenwolken 564
Meister
Cambiaso, Luca (1527–85) 626–7
Cézanne, Paul (1839–1906) 406–7
Constable, John (1776–1837) 542–5
Degas, Edgar (1834–1917) 510–13
Gauguin, Paul (1848–1903) 592–3
Hondius, Gerrit (1891–1970) 572–3
Monet, Claude (1840–1926) 460–1
Picasso, Pablo (1881–1973) 436–7
Seurat, Georges (1859–91) 482–5
Vermeer, Jan (1632–75) 660–1
menschlicher Körper
Aktmalerei (Aquarell) 600–5
Aktmalerei (Sepiatusche) 350–1
Gesicht 393–5. 425–7, 617–22
Metall
Zeichnen 400–5
Michel, Sally
*Abendliches Fenster-*Übung 495–7
Schale mit rosa Blüten 494
Millard, David 559
Blaue Haus, Das 558
Bleistift-Maltechnik 520–1
Dörfliche Szene 498
Farbmischproben 457
Farbwirkung 469
Formen mit Farben modellieren 514, 515
Größenverhältnisse-Beispiele 561–3
Komplementärfarben 612, 614
Skizzen 419–20, 499
Mischtechnik
Marker/andere Techniken 608–11
Modell im Profil (Seurat) 484
Modelle, Die (Seurat) 484
Modellieren
Gesicht 617–22
mit Farben 514–19
Monet, Claude
Frau unter Weiden 461
***Moorlandschaft*-Übung** (Szabo) 630–1
Moran, Thomas
Der Grand Canyon bei Yellowstone 372
Moskauer Lastwagenfahrer (Hogarth) 377
Mutter des Künstlers (Leffel) 504
Myman, Martin
Stilleben am Fenster 613

N

Nach dem Bade (Degas) 347
Natur
geometrische Formen (Bleistift) 477–81
Navajo-Wagen (Hill) 355
negative Formen 365–9
Neutraltöne 486–91

O

***Obstschale*-Übung** (Croney) 516–19
Ölmalerei
Beleuchtung 522-5
Farbintensität 337–9
Farbmischung 337–8
Gebäude 648–51
Himmel 446–8, 449–51
Landschaften in freier Natur 370–5
Lasieren 582–3, 595–7
Portraits 617–22
Schatten 396–9
Untermalung 501–4, 554–7
Wolkenhimmel 450–1
Osterman, Barbara
Saisonende 576

P

Palast des Sultans, Fez (Hogarth) 609
Paletten (Farben)
Aquarell 456–61
Paletten (Ausrüstung) v. S. 17
Papier
Aquarell- 539
farbiges 348, 462–6
getöntes (Aquarell) 462
Ingres- 357, 539, 540
Kohlezeichnungen 505, 539–41
Papierwischer 432–5, 505
Paradiesvögel (Martin) 385
Pariser Vogelmarkt (Borgman) 611
Passantino, George
*Portrait im Dreiviertellicht-*Übung 619–22
Pastell
Kreuzschraffur 346–9
Pointillieren 346–9
Schicht-Technik 494–7
Skizzen 444-5
Petro Manach (Picasso) 437
Perspektive
Gebäude 648–9
Luft- 372
Vogel- 579
Petrie, Ferdinand
Dünen am Strand-Übung 585-7
Imposanter Baum-Übung 507-95
Kohle-Techniken 506–9
monochrome Untermalung 554-7
Photographie 636–7
Waldweg-Übung 440–3, 641–4
*Wiese im Sonnenlicht-*Übung 412–14
*Wildbach im Gebirge-*Übung 479–81
Zeichnen mit Radierer-Beispiel 589
Pfingstrosenpaar (Borgeson) 671
Photographie 636–7, 645–7
Künstler-Hilfsmittel 452-5
Picasso, Pablo
Pedro Manach 437
Pigmente
Aquarell 574–7
Pike, John
Seen von Killarney-Übung 488-91
Pinselstriche
Acryl 408–9
Place des Vosges (Borgman) 663
Pointillismus 482–5
getöntes Papier 348
Pastell 346-9
Punkt-Methode 483
Pont Marie (Borgman) 588
Pont Neuf (Borgman) 541
***Portrait einer Frau*-Übung** (Reyna) 568–71
Portrait eines Jünglings (Boltraffio) 394
***Portrait im Dreiviertellicht*-Übung** (Passantino) 619-22
Portraits
Acryl 566-71
Augen 393–5, 425,7
Beleuchtung 522-5
Bleistift 356-61
Menschen bei der Arbeit 376-7
Ölmalerei 617–22
Persönlichkeit erfassen 436-7
positive Formen 365-9
Proportionen 561–5

Q

Quiller, Stephen
Katze und Schaukelstuhl 468

R

Radierer
Kohle 589–91
Raffo, Steve
Sonnenuntergang in der Stadt 565
Rast auf der Flucht nach Ägypten (David) 560
räumliche Tiefe
Größenverhältnisse 561–5
Redon, Odilon
Beschwörung von Roussel 614
Reflexionen
Licht und Schatten 354,355
Metall und Glas 400–5
Reflexionen (Borgman) 401
Reid, Charles
Anemonen-Übung 535–8
Jennifer 600–1
Sitzender Akt-Übung 603–5
Stilleben-Beispiel 458–9
Studie einer rosa Kamelie 533
Zwei Aktstudien 367
Reispapier 546
Rembrandtbeleuchtung 523
Renoir, Pierre Auguste
Frau mit Rose 427
Reyna, Rudy de
Acryl-Portraitbeispiel 566
*Portrait einer Frau-*Übung 568–71
Wildbach-Übung 428–31
Rodeo in Hillsdale (Borgman) 472–3

S

Saisonende (Osterman) 576
Salzeffekte 672
Sängerin in Grün (Degas) 513
Schale mit rosa Blüten (Michel) 494
Schatten 352–5, 612–13
Aktfiguren 602
farbige (Ölmalerei) 396–9
Formen modellieren (Früchte) 514–19
geometrische Formen (Bleistift) 477–8
Gesicht 617–22
Schaufenster mit Körben (Shook) 455
Schicht-Technik
Pastell 494–7
siehe auch Lasuren
Schiff aus einer anderen Zeit (Shapiro) 550
Schink, Christopher
Farbwirkung-Beispiele 471
Schlafende Blumen (Masterfield) 527
Schleusenhaus (Seebach) 648
Schnee
Landschaften 340–5
Schnee in der Morgensonne (Hilder) 344–5
Schraffuren
Kreuz- 346–9
Schwamm
Acryl 408
Aquarell 628–31
Schweigende Steine (Masterfield) 529
Seebach, Lee
Das Schleusenhaus 648
***Seen von Killarney*-Übung** (Pike) 488–9
Sehen und Verstehen
Augen (Zeichnen) 393–5, 425–7
Farbkontraste 469–71
geometrische Formen 530–2, 558–60
Größenverhältnisse 561–5
Komplementärfarben 492–3, 612–16
Photographie 636–7, 645–7
positive/negative Formen 365–9
Schatten 352–5
Selbstportrait (Gruppé) 618
Seurat, Georges 482–5
Badeplatz in Asnières 482–3
Brücke von Courbevoie 482
La Luzerne, Saint Denis 485
Modell im Profil 484
Modelle, Die 484
Shapiro, Irving
Einst eine Königin 551
im Atelier 550–1
Schiff aus einer anderen Zeit 550
Sheppard, Joseph
Lasur-Beispiele (Ölmalerei) 583
Shook, Georg
im Atelier 452–5
Korbsessel-Studie 353
Lumpen 645
Margeriten im Fenster 646–7
Schaufenster mit Körben 455

Sitzender Akt-Übung (Reid) *603–5*
Skizzen
Bewegung 652–3
Bleistift, Maltechnik 520–1
Katze 444–5
Kurzschrift 418–20
Lichteffekte 598–9
Linienführung 552–3
Menschen bei der Arbeit 376–7
schnelle Skizzen 498–500
Sepiatusche-Aktstudien 350–1
siehe auch Zeichnen
Sonnenlicht 352
Sonnenuntergang in der Stadt (Raffo) *565*
Sonnige Mauer (Masterfield) *528*
Spinnweben-Übung (Szabo) *380–1*
Sprenkel-/Spritztechnik
Aquarell 654–9
nasser Buntstift 672
Springender Delphin (Ellis) *669*
Staffelei 370, v. S. 20
Stechginster im Moor (Blockley) *369*
Stern, Arthur
im Atelier 632–5
Stilleben
Blumen 458–9
Cézannes Werke 406–7
Form modellieren 515–19
im Atelier 578–81
monochrome Untermalung 554–7
Stilleben (Cézanne) *407*
Stilleben am Fenster (Myman) *613*
Stilleben auf dem Dach (Henderschott) *558*
Strandszene (Degas) *512*
Straße im Schatten-Übung (Borgman) *590–1*
Straße in Rockport (Gruppe) *651*
Straße nach Royal (Jackson) *369*
Straßenmarkt, Rue Mouffetard (Borgman) *432*
Strichtechniken
Kohle 639–44
Strisik, Paul
Bachlandschaft im Herbst-Übung *373–5*
Studie einer blonden Frau-Übung (Borgeson) *464–6*
Studie einer rosa Kamelie (Reid) *533*
Studie für den Heuwagen (Constable) *543*
Studie von Mingy – zwei Köpfe (Greene) *444*
Studie von Kätzchen und ihrer Mutter (Greene) *445*
Stupfen
Acryl 567
Sturmeffekte 447
Sukri (Borgman) *539*
Szabo, Zoltan
Abkratz-/Abschabtechnik-Übungen 378–83
Baumstumpf-Übung *382–3*
Moorlandschaft-Übung *630–1*
Spinnweben-Übung *380–1*
Steine-Studie *655*
Tauben-Übung *364*
Zaubersee *575*

T

Tarbell, Edmund
Margery mit Little-Edmund *398*
Taschenbuch, Zwei Mandarinen (Kraft) *417*
Tauben-Übung (Szabo) *364*
Temperatur, Farb- 372
Textur
Acryl 428–31
Bleistift 386–9
Tiere
Delphine 669
Katzen 444–5
Textureffekte 388–9
Tisch als Arbeitsfläche v. S. 22
Tizian 582
Tonwert 514
Landschaften 439–43
Metall und Glas (Bleistift) 400
Portraits (Bleistift) 356–61
Verwischtechnik 357, 432–5
Trockenpinseltechnik 567
Tusche v. S. 13
Skizzenbuch-Aktstudien 350–1

U

Untermalung
monochrome (Ölmalerei) 554–7
Ölmalerei 501–4

V

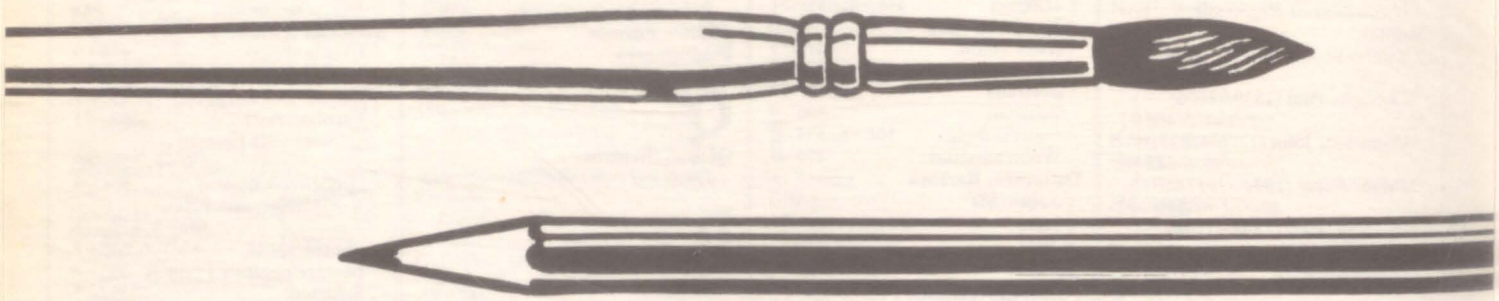
van Horn, Dana
Landschaft mit Eiche *349*
Vereinfachung 472–6
Vermeer, Jan
Mädchen mit dem roten Hut *660–1*
Verwischtechnik
Bleistift 357
Kohle 505, 509, 584
Papierwischer 432–5
Vogelperspektive 579

W

Wachspapier 527
Waldweg-Übung (Petrie) *440–3, 641–4*
Weg bei Beachdale (Caddell) *399*
Weg mit Bäumen-Skizze (Hilder) *439*
Weißer Hibiskus (Goodman) *581*
Wiese im Sonnenlicht-Übung (Petrie) *412–14*
Wildbach-Übung (Reyna) *428–31*
Wildbach im Gebirge-Übung (Petrie) *479–81*
Wolken
Ölmalerei *446–8, 449–51*
Wolkenstudie (Constable) *545*
Würfel 354, 478

Z

Zappalorti, Robert
Durchsichtige Formation *405*
Glasflaschen-Übung *402–5*
Zaubersee (Szabo) *575*
Zerschmettertes Stilleben (Goodman) *578*
Zeichenkohle, *siehe* Kohle
Zeichnen
Augen 393–5, 425–7
Frottage 386
geometrische Formen (Natur) 477–81
Linien und Tonflächen 356–61
Linienführung 552–3
Maltechnik 520–1
Metall und Glas 400–5
Portraits 356–61
Textur-Effekte 386–9
Vereinfachung 472–6
Verwischtechnik 357, 432–5
siehe auch Buntstift; Skizzen; Tusche
Zwei Aktstudien (Reid) *367*
Zwergorangen (Goodman) *580*
Zylinder 477



7

7. Maltechniken kombiniert

Unsere Ausschnittvergrößerung der felsigen Küste soll es Ihnen erleichtern, die verschiedenen Maltechniken zu erkennen. Der Künstler hat für sein Gemälde die Trockenpinseltechnik mit dem Sprenkelverfahren kombiniert, um die sandige, steinige Strandküste darzustellen und gleichzeitig den Eindruck von strahlendem Sonnenlicht zu vermitteln. Erst die weißen Kratzer neben den dunklen Linien lassen die Risse in den Felsen realistisch wirken. Und auf den Kieseln wirken die weißen Fleckchen wie Glanzlichter.

Um die Untiefen in Küstennähe darzustellen, hat Claude Croney den Farbton des Meeres durch eine immer wäßrigere Farblösung aufgehellt. Indem Sie sehr großzügig arbeiten und Ihren Pinsel ganz leicht über das Papier führen, können Sie viele kleine Stellen weißen Papiers stehenlassen und so Lichtreflexionen auf dem dunklen Wasser darstellen.

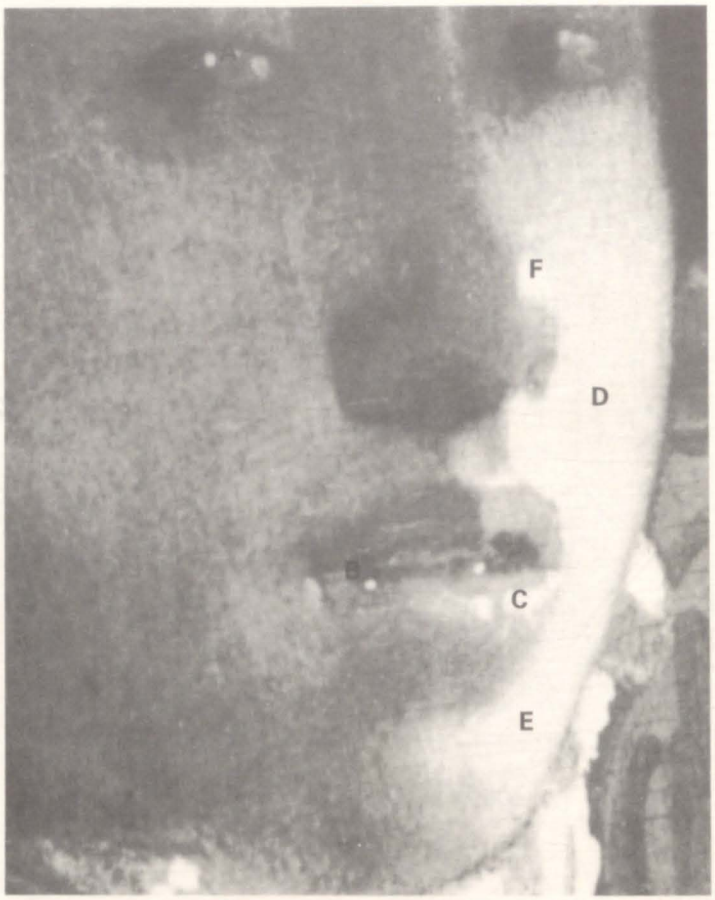
Die Brandung an der Küste läßt sich gut wiedergeben, indem man mit einem geknüllten Stoffrest fest auf den noch feuchten Farbauftrag drückt und so Farbe aufsaugt.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier, ca. 25 cm x 18 cm
- drei Aquarellpinsel: einen Flachpinsel Nr. 6 und zwei Rundpinsel (Nr. 6 und Nr. 2)
- eine Palette mit sieben Farben: Lichter Ocker, Cölinblau, Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Ultramarinblau, Hookersgrün und Kadmiumorange hell
- ein Schneidemesser oder eine Rasierklinge
- einen sauberen Lappen.

Die Wirkung von Glanzlichtern

Es gehört zu den Eigenschaften großer Kunstwerke, daß sie uns unmittelbar in ihren Bann ziehen; sie scheinen eine eigene, fast magische Qualität zu haben, die uns gefühlsmäßig anspricht und verzaubert.



Fast sträubt man sich, ein „geniales" Gemälde zu analysieren; tut man es aber dennoch, kann man vieles auch für die eigene Bildgestaltung lernen.

Dieses Portrait des bedeutenden niederländischen Malers Jan Vermeer aus dem 17. Jahrhundert ist ein gutes Beispiel dafür. Die Art, wie Vermeer mit dem Licht umgeht, hat Generationen von Betrachtern fasziniert; eine genaue Untersuchung der Hell- und Dunkelflächen in diesem Bild zeigt uns, wie er seine Wirkungen erzielte.

Einer der wichtigsten Aspekte in Vermeers Werk ist sein Umgang mit Glanzlichtern. Verfolgen Sie mit dem Finger die geradezu sinnlich anmutende Kurve des Lichtes: den Hut entlang, über das Gesicht und der Biegung des Armes folgend. Auf diesem schimmernden Pfad leuchtet ein Muster tanzender Glanzlichter – unwiderstehliche Akzente, die es fast unmöglich machen, den Blick von dem Bild abzuwenden.

Das raffiniert kalkulierte Muster aus Licht und Schatten hat vor allem eine Aufgabe: Der Blick des Betrachters soll auf das Gesicht gelenkt werden, dem durch das Licht höchste Ausdruckskraft verliehen wird. Vermeer steigert diesen Eindruck noch, indem er die hellsten Stellen des Bildes – die Ohrringe und die Halskrause – so einsetzt, daß das Gesicht dadurch eingerahmt wird.

Der Ausschnitt zeigt, wie sorgfältig die Glanzlichter an ausgewählten Stellen plaziert sind; fast wirken sie wie schimmernde Juwelen. Bei A ist das Auge nichts anderes als ein dunkler Fleck, der durch einen winzigen, leuchtenden Lichtpunkt belebt wird. Das Glanzlicht bei B wird als feuchte Stelle im Mundwinkel wahrgenommen. Die hellen Stellen bei C sind von einem etwas satteren Glanzlicht umgeben, dadurch wirken sie noch strahlender. Weiche Lichter sitzen auch auf der Wange (D), dem Kinn (E) und der Nase (F). Vermeers Glanzlichter wirken so strahlend, weil die Farbtöne um sie herum relativ gedämpft gehalten sind. Es ist dieser Wechsel zwischen verhaltenen und leuchtenden Farben, der die Gesichter seiner Modelle mit Leben erfüllt.

„Das Mädchen mit dem roten Hut" von Jan Vermeer, Öl auf Holz, 23 cm x 18 cm.

Andrew Mellon Sammlung: National Gallery of Art, Washington, D. C.

Andrew Mellon Sammlung: National Gallery of Art, Washington, D. C.

Experimente in Schwarz

Ob klare Linienführung oder flächige Tönungen – die unterschiedlichen Kohlearten lassen sich ausgezeichnet miteinander kombinieren.

Es gibt verschiedene Arten von Zeichenkohle. Sie unterscheiden sich zum Teil ganz erheblich in der Dichte ihres Auftrags und in der Anwendetechnik. Zeichenkohlestifte etwa lassen sich leicht und angenehm handhaben. Die Versuchung ist sehr groß, sich beim Zeichnen auf sie zu beschränken. Sie sollten trotzdem nicht zögern, auch natürliche Kohlestäbchen und Zeichenkreide auszuprobieren, um zu sehen, welche Vorteile sie bieten.

Drei Arten Kohle

Bevor Sie eine umfassende Zeichnung anfertigen, empfiehlt es sich, mit einigen Versuchsskizzen die Eigenschaften der Zeichenkohle auszuloten. Zeichenkreide in Stangenform zieht dichte, dunkle Striche. Sie fühlt sich glatt an. Vor allem die weicheren Härtegrade bröckeln leicht. Hervorragend geeignet ist sie zum Ausfüllen größerer Flächen, denn sie erreicht den notwendigen schwarzen Tonwert, um auch dunkelste Schatten wiederzugeben. Die gepreßte Kohle dringt allerdings in die oberste Papierschicht ein und macht es schwierig, später Lichter herauszuradieren.

Anders als Zeichenkreide ergeben natürliche Kohlestäbchen aus Weidenstäbchen einen eher grauen Tonauftrag. Auch sie sind für große Flächen gut geeignet. Dazu bricht man am besten eine Hälfte des Stäbchens ab und zeichnet mit seiner Seite.

Im Gegensatz zur Zeichenkreide läßt sich diese Kohle leicht radieren, denn sie bleibt auf der Papieroberfläche und kann darum einfach weggewischt werden. Reizvolle, atmosphärische Wirkungen erzielen Sie, wenn Sie Zeichenkreide und natürliche Kohle gemeinsam zu nebelartigen Flächen verwischen. In diese Verwischungen können Sie dann erneut hineinarbeiten, um entweder Lichter mit einem Radiergummi herauszuholen oder dunklere Details hinzufügen.

Zeichenkohlestifte eignen sich am besten für detaillierte Linienarbeit. Ihre große Stärke zeigen diese Stifte, wenn Sie damit Einzelheiten in dunkle Flächen einzeichnen. Weiche Härtegrade ziehen genauso dunkle Striche wie Zeichenkreide.

Tip

EIN TRICK FÜR LICHTER

Sollten Schattenflächen zu dunkel geraten sein, um noch durch Radieren Lichter herauszuholen, kann ein Weißkreidestift oder weiße Pastellkreide weiterhelfen. Tragen Sie dazu kleine Tupfer auf, mit denen dann ein Lichtstrahl, ein Stern oder ein kleines Glanzlicht angedeutet wird. Fixieren Sie aber zuvor die Kohlezeichnung; andernfalls riskieren Sie, Ihre Zeichnung zu verwischen.

LINIEN UND TONWERTE

Der Kohleauftrag: Diese kleine Übung zeigt Ihnen die praktische Anwendung der verschiedenen Kohletypen. Der Hintergrund wird mit natürlicher Zeichenkohle gedeckt, in die Sie mit weichen und mittelweichen Kohlestiften in spitzen Strichen das Gras einzeichnen. Das Katzenfell ist durch wenige Linien angedeutet.

Charles Shearer

Verwischen der Tonwerte: Durch Verwischen lassen Sie nun die dunklen und mittleren Grautöne ineinanderlaufen. Wenn Sie auf kleinen Formaten arbeiten wollen, nehmen Sie zum Verwischen am besten einen Papierwischer. Ebenso sind Stifte für dieses Format leichter zu handhaben als Kohlestäbchen.

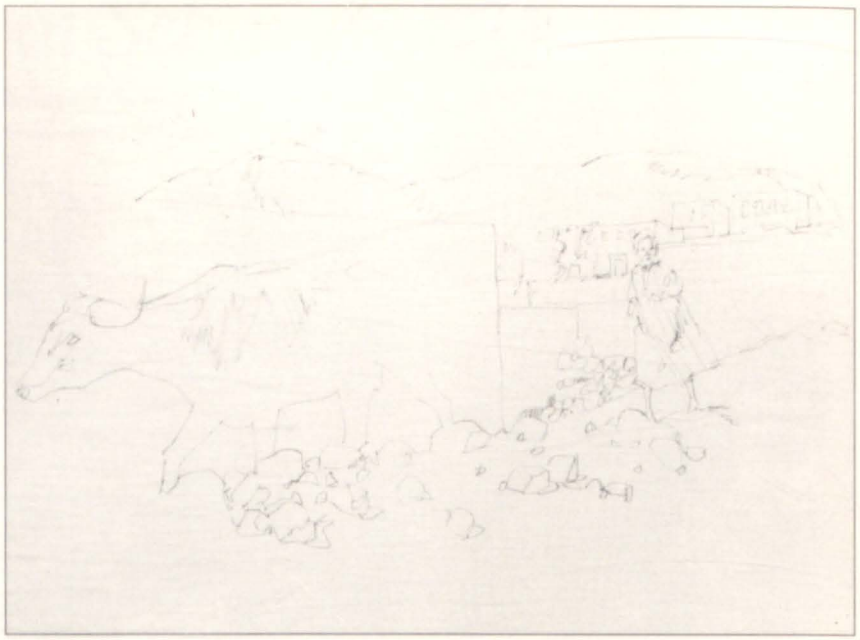
„Place des Vosges" von Harry Borgman, Kohle auf Canson Montgolfier Papier, 24 cm x 29 cm. Durch Kombination verschiedener Kohletypen – Kohlestäbchen und Kohlestifte – erreichte der Künstler die beeindruckende Vielfalt an Linien und Tonwerten.

Übung: Luxor

Für die Zeichnung einer ägyptischen Stadt verband der Künstler Harry Borgman die Vorzüge der drei Zeichenkohletypen. Die einzelnen Zeichenschritte zeigen anschaulich den zweckmäßigsten Umgang der einzelnen Arten. Der Maler entschied sich für Papier mit rauher Oberfläche, da diese Papierstruktur nach seiner Meinung die Atmosphäre des Motivs am besten unterstützt.

1. Die Umrißzeichnung

Mit einem mittelweichen Kohlestift werden die Umrisse skizziert. Schon in diesem Stadium entscheidet sich die Ausgewogenheit der gesamten Bildkomposition. Um Tier und Mensch deutlich voneinander getrennt darzustellen, rahmte Borgman den Wasserbüffel durch eine Mauer ein. Dadurch entsteht außerdem der Eindruck, als befände sich der Betrachter vor der Stadtmauer.



1

2. Die Grautöne

Um den Hügeln im Hintergrund ihren Grauton zu geben, arbeitet der Künstler mit der Seite eines abgebrochenen natürlichen Kohlestäbchens. Ein Kohlestift ist gut geeignet, um die Form des Büffels zu präzisieren. Die Mitteltöne auf Rücken und Kopf entstehen, wenn man den Kohlestift nur leicht über die Flächen führt.

Bei Gesicht, Armen, Beinen und dem Gürtel des Jungen sollten Sie mit etwas mehr Druck arbeiten, um einen dunkleren Strich zu bekommen. Das gleiche gilt für die dunkle Fläche neben der Mauer.

Die helle Kleidung des Jungen steht nun in Kontrast zu seiner dunklen Haut und zu den sie umgebenden mittleren Grautönen.

2

3

3. Verwischen der Töne

Um Geschlossenheit in den Tönen zu erreichen, setzen Sie den Papierwischer ein. Für die Details arbeiten Sie mit seiner Spitze. Sofort erscheinen die Töne samtiger, und die Mauer hinter dem Büffel wirkt um einiges heller.

Für den Schatten der Steine im Vordergrund nehmen Sie Kohlestaub auf die Spitze Ihres Papierwischers und legen damit die kleinen Schattenflächen an. Die dunklen Schatten im Hintergrund und auf den Hügeln bringen Sie wirkungsvoll mit spitzer weicher Zeichenkreide auf und zeichnen danach auch gleich Fenster in die Gebäude.

4

4. Die Schatten abdunkeln

Mit dem Papierwischer werden nun die dunklen und mittleren Töne auf den Hügeln solange verwischt, bis sie fließend ineinander übergehen. Dadurch erhalten Sie eine geschlossene, dreidimensionale Form.

Mit dem Kohlestift betonen Sie die Steine im Vordergrund am zweckmäßigsten. Sie verstärken so ihre Form und geben zugleich die Einfallsrichtung des Lichts an. Auch die Kontur des Büffels wird durch eine schwere Linie betont, die Sie mit dem Stift oder der Zeichenkreide ausführen können. Danach schwärzt der Künstler den Körper des Tieres mit Kreide.

5

ZEICHENKREIDE
Der Zeichenkreide kommt im Wechselspiel zwischen Positiv- und Negativräumen eine Schlüsselrolle zu. Die Kontraste zwischen Hell und Dunkel entstehen durch Aussparung weißer Papierflächen für die hellsten Stellen und dem sehr dunklen Pigmentauftrag der Zeichenkreide für die dunkelsten.

5. Letzte Feinheiten

Nachdem auch der untere Teil des Wasserbüffels mit Zeichenkreide abgeschattet ist, können Sie diese Schattentöne mit dem Papierwischer noch weicher gestalten. Gegenüber ihrem tiefen Schwarz erscheinen die vorher aufgetragenen mittleren Grautöne nunmehr viel heller.

Um die Mittelgrundfläche hinter dem Jungen ineinanderlaufen zu lassen, wischen Sie solange, bis keine einzelnen Striche mehr zu erkennen sind. Lassen Sie dabei einige Stellen tiefes Schwarz als Kontrast stehen. Für den letzten Schliff nehmen Sie noch einige Ergänzungen vor. So können etwa die Hügel noch etwas Detailarbeit vertragen.

Das fertige Bild erscheint als anmutiger Kompromiß zwischen realistischer Wiedergabe und Abstraktion. Seine Stärke liegt in einem gekonnten Einsatz der rauhen Papier-

struktur, verbunden mit einer sachkundigen, gezielten Anwendung der verschiedenen Kohlearten.

Harry Borgmann hat jeden Kohletyp für eine spezifische Wirkung eingesetzt, wobei er jedoch der Zeichenkreide Vorrang vor den anderen Kohlearten einräumte.

Fixieren

Wenn Ihre Zeichnung fertig ist, fixieren Sie sie, damit nichts mehr verwischen kann. Gehen Sie mit dem Fixativ ganz sparsam um, weil sich sonst nicht nur das Papier verzieht, sondern auch die Zeichnung verlaufen könnte.

Auch während der Arbeit am Bild lassen sich einzelne Abschnitte fixieren, damit der Rest der Zeichnung nicht verschmiert. Sie können dann zwar mit Kohle nachdunkeln, aber nicht mehr radieren, um Glanzlichter nachträglich zu setzen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Ingrespapier, ca. 30 cm x 40 cm
- einen mittelweichen Zeichenkohlestift
- ein Stäbchen natürliche Zeichenkohle
- ein Stängchen weiche Zeichenkreide
- einen Papierwischer
- eventuell Fixativspray.

Richard Ellis

Der Maler Richard Ellis ist ein Naturtalent. Er besuchte keine Kunstschule, sondern hat sich seine künstlerischen Fähigkeiten selbst beigebracht.

„Als Kind habe ich meine Freizeit damit verbracht, in Museen und im Zoo Tiere zu malen. Aber es dauerte ziemlich lange, bis ich den Entschluß faßte, mir meinen Lebensunterhalt mit Malen zu verdienen.

Meine ersten professionellen Bilder waren Darstellungen von Muscheln. An diesen Studien entwickelte ich meine Technik.

Ich drapierte eine Muschel sehr sorgfältig und betrachtete sie dann intensiv aus allen Blickrichtungen. Wenn ich mit der Ansicht zufrieden war, arrangierte ich die künstliche Beleuchtung so, daß Schatten und Schlaglichter das Motiv zu größtmöglicher Geltung brachten. Dann legte ich eine Bleistiftskizze direkt auf dem Zeichenkarton an und zeichnete das Volumen und die Schatten der Muschel ein. Auf der Basis dieser vorbereitenden Zeichnung arbeitete ich dann jeweils an einem bestimmten Abschnitt der Zeichnung, ehe ich zum Abschluß die Glanzlichter einsetzte.

Ursprünglich arbeitete ich mit Aquarellfarben, aber es war dann eine ganz natürliche Entwicklung, zu Acrylfarben zu wechseln, die ich wie Ölfarben verwende, allerdings eher lasierend und ohne dickes Impasto.

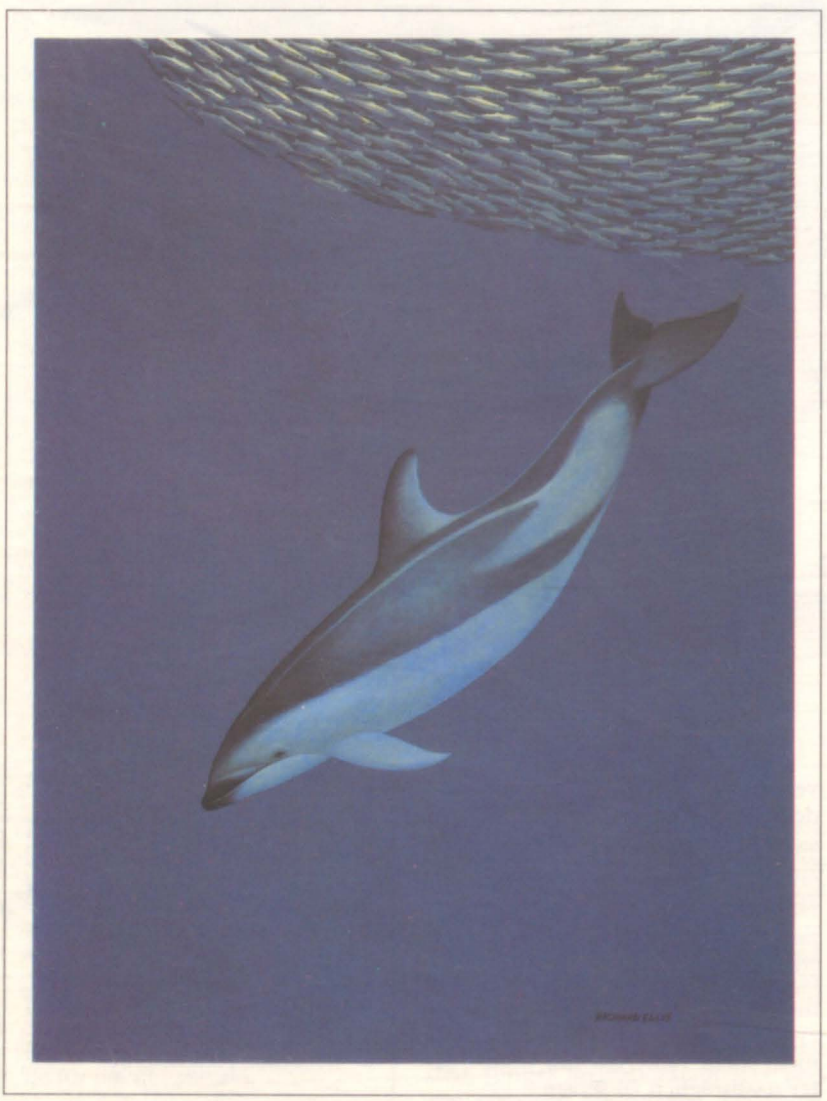
Meine Palette enthält, wie man sich denken kann, viele Blautöne: Kobaltblau, Manganblau, Ultramarinblau; aber ich verwende auch Paynes Grau, Marsschwarz, Umbra gebrannt und verschiedene Braun- und Gelbtöne, um die Farben zu dämpfen, sowie Titanweiß, um sie gezielt zu regulieren. Meine wichtigsten Grüntöne sind Kobaltgrün und Chromoxidgrün feurig. Meine Pinselstärken reichen bis zu den 00-Pinseln herunter.

Die großen Meerestiere faszinieren mich, seit ich das Sporttauchen in tropischen Gewässern für mich entdeckt habe. Ich lerne dabei immer mehr aus erster Hand über das Leben unter Wasser – aber selbst ganz aus der Nähe kann man von einem gewaltigen Wal oder einem Haifisch nicht viel mehr als eine vorübergleitende Form erkennen. Die Unterwasserkamera ist darum mein wichtigstes Hilfsmittel.

Haie, Wale, Delphine

Wenn ich nicht im Wasser bin, versuche ich von einem Boot aus zu Photos zu kommen. Besonders Delphine geben einem häufig Gelegenheit zu guten Schnappschüssen: Sie tummeln sich so gern in der Nähe des Menschen, daß man glauben möchte, sie seien geradezu versessen darauf, photographiert zu werden.

Wale, Delphine und Haie sind erstaunlich schwierig zu malen; die Farbe ist eigentlich dabei weniger das Problem. Auch ihre Form ist nicht besonders kompliziert zu malen. Die tatsächliche Schwierigkeit liegt vielmehr darin, sie so zu malen, daß ihre Anmut zum Ausdruck kommt – die Unvergeßlichkeit einer Begegnung mit ihnen auf die Leinwand zu bannen."



Sammlung Dr. Ricardo Mandojana

Links: „Dunkler Delphin (Lagenorhynchus obscurus)", Acryl, 61 cm x 46 cm. Der Schwarm kleiner Fische gibt ein Gefühl für die Größenverhältnisse.

Rechts: „Springender Delphin (Delphinus delphis)", Acryl, 61 cm x 46 cm.

Sammlung Arthur Mintz

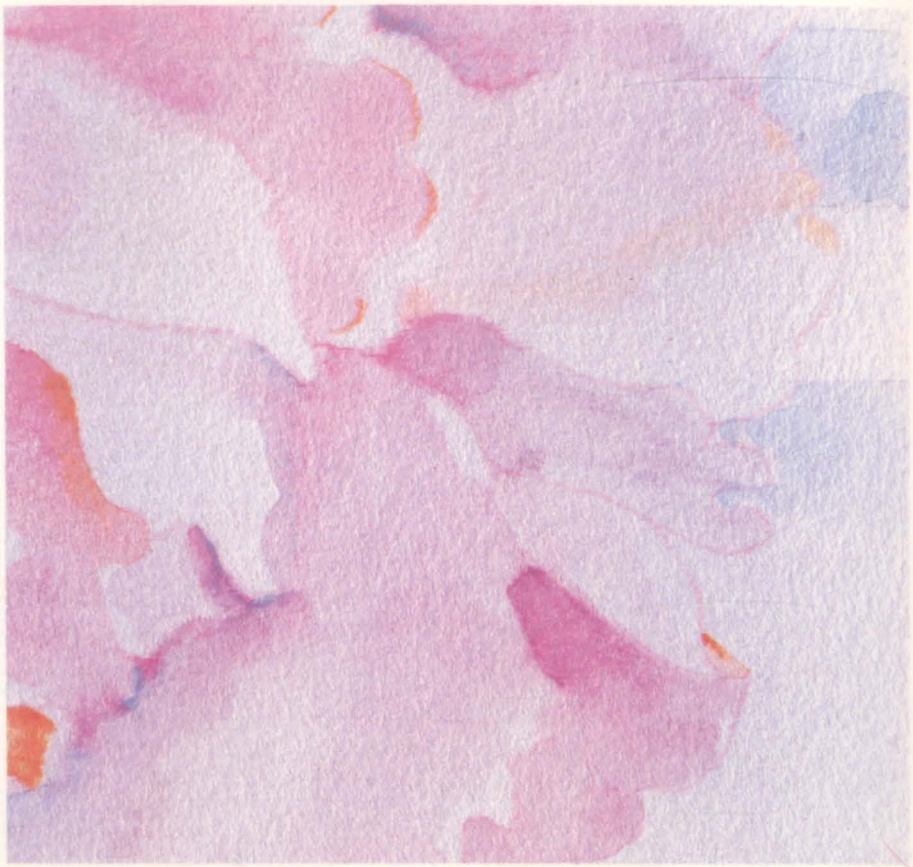
RICHARD ELLIS

Lösungen

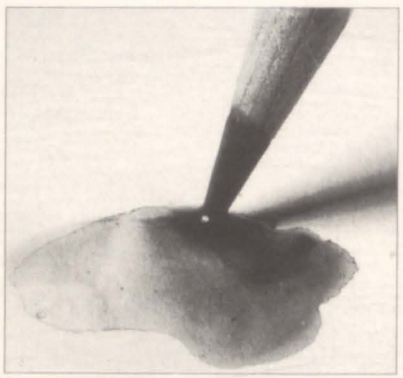
Die vielfältigen Wirkungen, die sich mit löslichen Buntstiften erzielen lassen, üben starke Faszination aus.

Auch beim Malen mit löslichen Buntstiften ist die Farbstiftzeichnung auf trockenem Grund stets der Ausgangspunkt. Je dichter die Farbe der verschiedenen Farbschichten aufgetragen werden, desto mehr Pigment wird auf dem Zeichengrund abgelagert und kann dann naß bearbeitet werden. Für eine satte, leuchtende Farbwirkung muß also viel Farbe verteilt werden, für eine leichte Zeichnung weniger.

Sobald die Zeichnung fertig ist, kann die Pinselarbeit in Angriff genommen werden. Der Pinsel wird kurz ins Lösungsmittel bzw. Wasser getaucht und dann an der gewünschten Stelle so lange aufs Papier gehalten, bis die Flüssigkeit beginnt, sich auszubreiten. Mit sanften Pinselbewegungen werden die Farbpigmente verwaschen, bis die typische körnige Farbgebung der Buntstifte sich in



Die Ausschnitte des „Pfingstrosenpaars" zeigen den fließenden Effekt, der für die Pinselzeichnung auf einer wasservermalbaren Farbstiftgrundlage typisch ist. Die zarten Blütenblätter der oberen Pfingstrose wurden nach dem Verwaschen kaum weiter überarbeitet, die Verzierung der Vase hingegen in einem letzten Arbeitsgang filigran ausgestaltet.



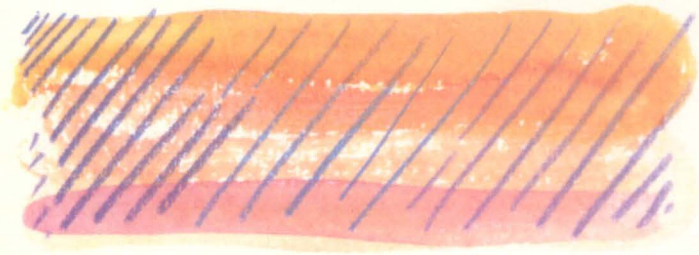
Um die Wirkung einer naß bearbeiteten Farbfläche an einzelnen Stellen zu verdichten, brauchen Sie den Buntstift mit der Spitze nur kurz auf das feuchte Papier zu halten.

gleichmäßige, weiche Verläufe verwandelt. Weil bei der Arbeit mit vermalbaren Farbstiften die Pigmente erst auf dem Papier verflüssigt werden, dient der Pinsel eher zum Zeichnen als zum Malen.

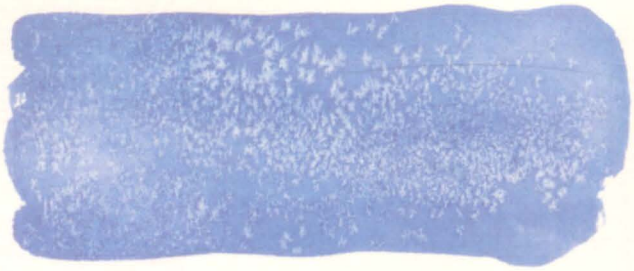
Halten Sie den Pinsel locker in der Mitte des Stiels und legen Sie die Hand beim Malen nicht auf. Um kontrolliert arbeiten zu können, sollten Sie sich mit dem Pinsel vertraut machen, indem Sie Unterschiede im Druck, in der Länge und der Form des Pinselstrichs ausprobieren.

Die verwaschenen Farben können Sie nach dem Trocknen problemlos mit Farbstiften weiter überarbeiten.

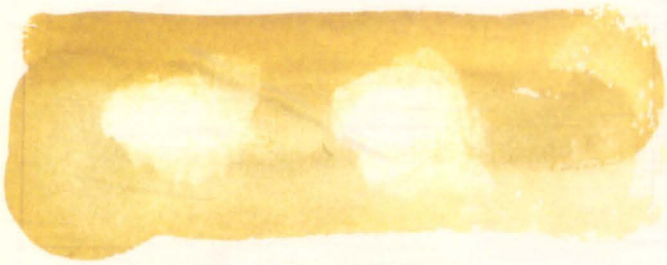
„Pfingstrosenpaar" von Bet Borgeson, wasservermalbare Farbstifte auf Papier, 25 cm x 29 cm. Während die Blumen mit einem nassem Pinsel nur schemenhaft wiedergegeben wurden, hat die Künstlerin Bet Borgeson die Vase als Kontrast nach dem Trocknen mit trockenen Farbstiften noch weiter ausgearbeitet.



MASKIEREN
Die Ergebnisse dieser Technik ähneln ein wenig Wachskreidezeichnungen. Lose gezeichnete Striche eines wasserfesten Farbstifts werden mit wasserlöslicher Farbe übermalt. Der Grundzeichnung können also Farben hinzugefügt werden, ohne die Striche zu verwaschen.



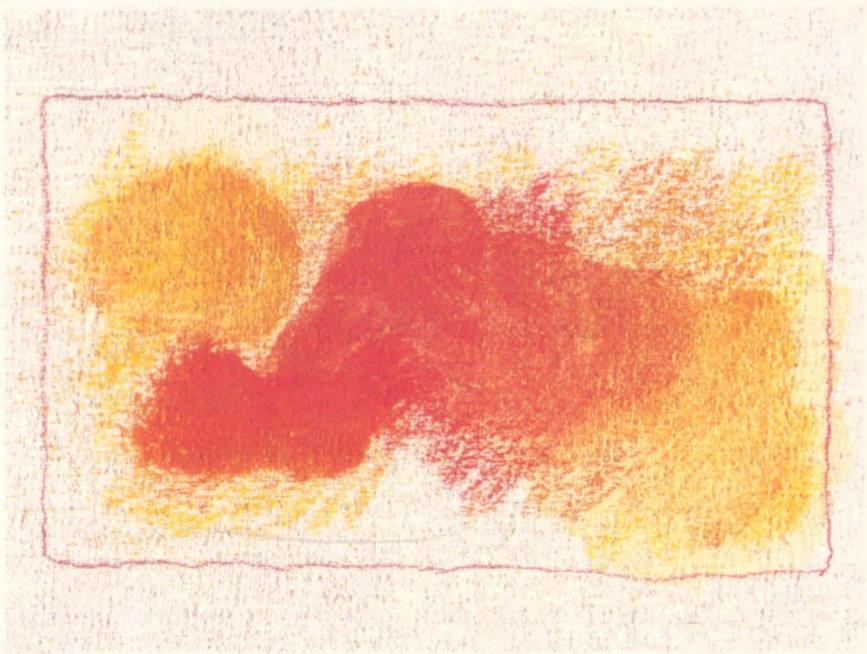
SALZTECHNIK
Wenn Salz lose über einen Farbverlauf gestreut wird, entsteht nach dem Trocknen eine ungewöhnliche Wirkung. Das gelingt aber nur mit wasserlöslichen Farben; Terpentin nimmt Salz und Farbpigmente gleichmäßig auf. Es entsteht der Eindruck, als handele es sich um Sterne oder Schneeflocken.



LÖSCHTECHNIK
Bei diesem Vorgang wird, solange der Farbauftrag noch naß ist, Farbe mit einem Schwamm, einem Wattebausch oder Haushaltspapier stellenweise weggetupft. Umgekehrt können Sie mit der in Lösungsmittel angeweichten Spitze eines Farbstifts die Wirkung an einigen Stellen gezielt verstärken.

SPRENKELTECHNIK
Das Vorgehen ist schon von den Aquarelltechniken bekannt. Eine alte Zahnbürste wird mit einem angeweichten Farbstift bestrichen, mit dem Daumennagel fährt man dann über die Borsten und sprüht so die Farbe ganz fein über eine erste Farbschicht.

ZEICHENGRÜNDE
Obgleich Zeichenkarton der gebräuchlichste Grund für Buntstiftzeichnungen ist, eignen sich verschiedene andere Materialien ebenso. Der Zeichengrund sollte stets kräftig genug sein und sich nicht wellen, wenn naß gearbeitet wird. Es empfiehlt sich auch, bei weißem Grund zu bleiben, denn getöntes Papier zeigt durch die Aufnahme von Wasser oder Lösungsmittel dunkle Flecken. Manche Zeichengründe müssen speziell vorbehandelt werden. Die hier abgebildete, normale Malleinwand wurde zunächst mit einem kalkhaltigen Acryl-Malgrund bestrichen. Dieser Malgrund verfärbt sich auch mit Terpentin als Lösungsmittel nicht und läßt durch die weiche Oberfläche leichte Korrekturen zu.



Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Haben Sie ruhig Mut. Greifen Sie zu Pinsel und Farbe.
Mit den Ravensburger® TaschenBüchern ist es keine Kunst, ein Könner zu werden.

Ernest Savage
Pastellmalerei als Hobby
Anregungen und Anleitungen. Anhand praktischer Übungen lernt der Anfänger den Umgang mit den Stiften und erfährt alles Nötige über Theorie und Praxis.
110 Seiten
ISBN 3-473-43233-4
DM 9,80

Hans Meyer
Bildnerische Techniken
Ein Buch, das die Vielzahl der bildnerischen Techniken gut erklärt und übersichtlich nachschlagbar macht.
128 Seiten
ISBN 3-473-43252-0
DM 14,80

John Raynes
Ölmalerei als Hobby
Anleitungen zum Malen von Porträts, Stilleben und Landschaften sowie eine umfangreiche Materialübersicht.
80 Seiten
ISBN 3-473-43253-9
DM 9,80

Rowland Hilder
Aquarellmalerei als Hobby
Dieses Buch bringt alles über Technik, Papier und Palette und wichtige Hinweise über Perspektive und Komposition.
88 Seiten
ISBN 3-473-43242-3
DM 8,80

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 25

Wir stellen Ihnen in unserer neuen Rubrik **TEMPERA** ein Medium vor, das ein wenig aus der Mode gekommen ist. Die Temperamalerei war vor der Entwicklung der Ölmalerei die übliche Technik. Wie Sie auch heute noch die Vorzüge der Temperafarben richtig nutzen können, zeigen wir Ihnen in einer Übung.

Reflektierende Oberflächen wie Glas und Metall scheinen auf den ersten Blick nicht so leicht darzustellen zu sein. In **ÖLMALEREI** geben wir Ihnen einige Tips, wie Sie das vielfältige Nebeneinander von Gegenstandsfarbe und reflektierender Farbe entschlüsseln können.

Am einfachsten lassen sich Tonwerte mit **KOHLE** durch Verwischen herstellen. Damit Ihre Zeichnungen sich aber nicht alle gleichen, modellieren Sie doch einmal mit Strichen. Wir zeigen Ihnen, wie es geht.

Ein **AQUARELL** im Freien zu malen, gehört zu den schönsten Erlebnissen eines Künstlers. Um aber unbeschwert arbeiten zu können, ist eine gute Ausrüstung von Vorteil. Wir halten einige Vorschläge für Sie bereit.

Die am Himmel herrschende Bewegung hält Alex Martin immer wieder in Atem. Wir besuchen ihn **IM ATELIER**.